د. عبد الوهاب المسيرى

فى الأدب و الفكر

دراسات فى الشعر و النثر





فى الأدب والفكر

دراسات فى الشعر والنثر

الطبعة الأولى

١٤٢٧هـ ـ يناير ٢٠٠٧م



٩ شارع السعادة ـ أبراج عثمان ـ روكسى ـ القاهرة

تليفون وفاكس : ٤٥٠١٢٢٨ ـ ٤٥٠١٢٢٩ ـ ٢٥٦٥٩٣٩

Email: Shoroukintl@hotmail.Com

Shoroukintl@yahoo.Com

فى الأدب والفكر

دراسات فى الشعر والنثر

د. عبد الوهاب المسيرى

مكتبة الشروق الدولية

البرنامج الوطنى لدار الكتب المصرية
الفهرسة أثناء النشر
(بطاقة فهرسة)

إعداد الهيئة العامة لدار الكتب والوثائق القومية (إدارة الشئون الفنية)

المسيرى، عبد الوهاب محمد

فى الأدب والفكر : دراسات فى الشعر والنثر /

عبد الوهاب محمد المسيرى

ط١ ـ القاهرة : مكتبة الشروق الدولية، ٢٠٠٦م

٣٤٨ ص ؛ ١٧ × ٢٤سم

تدمك : 3 - 1923-09 -977

١ـ الأدب العربى ـ تاريخ ـ العصر الحديث ٢ـ النثر العربى

٣ ـ الشعر العربى ـ تاريخ ـ العصر الحديث ٤ـ الأدب العربى ـ تاريخ ونقد

أ- العنوان ٨١٠,٩

رقم الإيداع ٢٤٠١٦ /٢٠٠٦م

الترقيم الدولى I.S.B.N. 977- 09-1923- 3

المحتويات

الموضـوع **الصفحة**

الموضـوع **الصفحة**

مقدمة

يضم هذا الكتاب مجموعة من الدراسات الأدبية نشرت عبر الثلاثين عامًا الماضية. وهى دراسات متنوعة على مستوى الشكل والمضمون، بل والمنهج، وإن كان ينتظمها خيط واحد، فجميعها يتناول قضايا فكرية متنوعة، مثل الأدب والصراع العربى الإسرائيلى، والأدب والسياسة، والأدب والتحديث. كما أنها جميعًا تلتزم بعدم إطلاق أى تعميمات نقدية دون قراءة متمعنة فى النصوص، ودون تجريد النموذج الإدراكى الكامن فى كل جزئيات النص وتفاصيله، ثم تحويله إلى نموذج تحليلى يُستخدم فى قراءة هذا النص فى كليته وتكامله. وقد استخدمت آليات عديدة لتحقيق هذا الهدف (التحليل الفلسفى - دراسة الخلفية التاريخية - التحليل الطبقى - التحليل البنيوى) ولكن من أهمها قراءة النص من خلال الصور المجازية التى ترد فيه.

وقد حاولت قدر استطاعتى أن أصنف هذه الدراسات على أساس الموضوع الأساسى المتواتر الكامن (بالإنجليزية: ثيم Theme) الذى هو قريب الصلة بمفهوم النموذج. ويتناول الفصلان الأول والثانى من هذا الكتاب («الأدب والصراع العربى الإسرائيلى» و«الأدب والسياسة») هذا الموضوع الخلافى، أى علاقة الأدب بحقل غير أدبى، وكيف يمكن الانتقال من حقل إلى آخر. وقد حاولت فى الدراسة الأولى «هل الصهيونية حركة رومانسية؟» أن أقدم وصفًا نظريًّا للمنهج الذى تبنيته فى هذه الدراسة (وفى معظم - وربما كل - الدراسات الأخرى التى يضمها هذا الكتاب). وبعد هذا قمت بتطبيق هذا المنهج على حقلين مختلفين تمام الاختلاف، بل وقد يبدوان للوهلة الأولى وكأنهما يقفان على طرفى النقيض الواحد من الآخر. (ويمكن للقارئ الذى يود الاستزادة بخصوص المنهج التفسيرى والتحليلى الذى أستخدمه أن يعود لكتاب **دراسات فى الشعر**، الجزء المعنون «فى المنهج»).

ويتناول الفصل الثالث («الأدب والتحديث») كيفية استجابة بعض الأدباء فى الشرق والغرب لقضية تحديث المجتمع. وتدور دراسات الفصل الرابع («فى الوجدان الأمريكى») حول بعض الإشكاليات الفلسفية التى يواجهها الأدباء الأمريكيون. ويتناول الفصل الخامس والأخير («فى النقد الأدبى») بعض الأعمال والنظريات النقدية.

والدراسات التى يضمها هذا الكتاب (وكل دراساتى الأخرى) تنطلق من الإيمان بأن ثمة فارقا جوهريا كيفيًّا بين عالم الإنسان المركب، المحفوف بالأسرار، وعالم الطبيعة (والأشياء والمادة)، وأن الحيز الإنسانى مختلف عن الحيز الطبيعى المادى، مستقل عنه، وأن الإنسان يوجد فى الطبيعة وعالم المادة المتغيرة، ولكنه ليس جزءًا عضويًّا منها؛ لأن فيه من الخصائص ما يجعله قادرا على تجاوزها وتجاوز قوانينها الحتمية، وصولا إلى رحابة الإنسانية وتركيبيتها (وهذا هو مصدر ثنائية الإنسان والطبيعة التى تسم كل الأنساق المعرفية الهيومانية الإنسانية Humanistic). وهى ثنائية تفاعلية، بمعنى أنه على الرغم من أن الإنسان منفصل عن الطبيعة إلا أنه يتفاعل معها ويستمد منها أشكالاً مختلفة من المعرفة ويقوم بإعمارها (فهو حسب التصور الإسلامى مستخلف فيها من الله سبحانه وتعالى). ويعبر هذا عن نفسه فى رؤيتى النقدية، إذ أننى أركز على النقطة التى يتقاطع فيها العام مع الخاص، والمضمون مع الشكل، والفكر مع الأدب، أى النقطة التى يتفاعل فيها أطراف ثنائية الواقع المادى (الموضوعى) فى مقابل الواقع الأدبى (الذاتى). والفكر الذى يرى أسبقية الطبيعة / المادة على الإنسان، وأن الإنسان جزء لا يتجزأ منها؛ هو فكر مادى يرد الإنسان إلى الطبيعة ويستوعبه فيها ويختزله إلى قوانينها، فيختفى الحيز الإنسانى ويبتلعه الحيز المادى، وبدلا من ثنائية الإنسانى والطبيعى تظهر الواحدية الطبيعية/ المادية.

ومن الأفكار التحليلية الأساسية الأخرى فى هذه الدراسة فكرة الثنائية وفكرة وحدة الوجود. والثنائية هى الإيمان بوجود أكثر من جوهر فى العالم. والثنائية الأساسية (فى النظم التوحيدية) هى ثنائية الخالق (المنزه عن الإنسان والطبيعة والتاريخ) والمخلوق. وهى ثنائية فضفاضة تكاملية؛ إذ أن الإله مفارق للعالم، إلا أنه لم يهجره ولم يتركه وشأنه. وينتج عن هذه الثنائية الأولية ظهور ثنائيات تكاملية عدة من أهمها ثنائية الإنسان والطبيعة، التى تفترض انفصال الإنسان عن الطبيعة وأسبقيته عليها واستحالة رده إليها وتفسيره فى إطارها، لأن الإله خلقه وكرمه واستخلفه فى الأرض، ووضعه فى مركزها.

أما وحدة الوجود - أو الحلولية - فهى المذهب القائل بأن كل ما فى الكون (الإله والإنسان، والطبيعة) مكوّن من جوهر واحد، مكتفٍ بذاته يحتوى على مركزه وركيزته الأساسية داخله. ومن ثم ينكر هذا المذهب وجود الحيز الإنسانى المستقل، كما ينكر إمكانية التجاوز. وفى إطار وحدة الوجود يمكن رد كل الظواهر- مهما بلغ تنوعها وعدم تجانسها - إلى مبدأ واحد كامن فى العالم، كما أن الجزء يذوب فى الكل، ويتم تسوية الإنسان بالكائنات الطبيعية وتُلغَى كل

الثنائيات، وتسود وحدة الوجود التى تتسم بالواحدية الصارمة التى تنزع القداسة عن كل الأشياء، وتصبح كل الأمور نسبية.

والرؤية التى تنطلق منها هذه الدراسات تذهب إلى أن التصور الحلولى المادى الواحدى للإنسان يختزله إلى عنصر واحد أو اثنين، بينما ترى الرؤية الإنسانية الكائن البشرى باعتباره ظاهرة مركبة تحتوى على عناصر وأبعاد عدة متداخلة، لا يمكن رصدها فى كليتها، وإنما يمكن رصد أو استكشاف بعض أبعادها وحسب. وهذه التركيبية الإنسانية لا تختلف كثيرا عن تركيبية النص الأدبى. ولذا فالقراءة النقدية للنصوص فى هذه الدراسات تتبع منهجًا يحترم حدود النص الجمالية، ولا تهمل سياقه الاجتماعى والحضارى والشخصي.

ويضم الكتاب مجموعة من المقالات التى نشرت بالإنجليزية («الليل والظلام هما الأفضل دائما» - «أنساق أخلاقية» - «المأزق الترانسندنتالى» - «ثنائية الإنسان والطبيعة» - «اللجوء إلى وولدن») والتى قام بترجمتها صديقى الدكتور شعبان مكاوى، أستاذ الأدب الإنجليزى بجامعة حلوان (رحمه الله)، ماعدا الأولى والتى قام بترجمتها الدكتور محمد الصاوى أستاذ الترجمة بجامعة المنصورة. والأصل الإنجليزى لهذه الدراسات (والدراسة المعنونة «مواعظ قصصية عن الضرورة والحرية») توجد على موقعى الإلكترونى www.elmessiri.com.

وقد قام صديقى الدكتور محمد هشام، المدرس بجامعة حلوان بقراءة هذا الكتاب قبل نشره، واقترح علىّ تعديلات كثيرة أخذت بمعظمها. كما قام الأستاذ أحمد عبد الرحيم (كلية دار العلوم) بتحرير الدراسات، وقامت الأستاذة أمانى عبد الخالق بإعداد المخطوطة للنشر. وقد قام مساعداى الأستاذة دينا رمضان (المعيدة بجامعة عين شمس) والأستاذ محمد الأشول بالتعاون معى عبر كل مراحل تأليف الكتاب وإعداده للنشر. فلهم جميعًا منى الشكر وعند الله الجزاء.

دمنهور - القاهرة

يناير ٢٠٠٧

الفصل الأول

الأدب والصراع العربى الإسرائيلى

- هل الصهيونية حركة رومانسية ؟ مقال تطبيقى فى المنهج
- الفكر الصهيونى فى شعر نحمان بياليك
- شاعول تشرنحوفسكى بين التمرد والاستسلام
- هتلر يحاكم اليهود: دراسة فى رواية چورچ ستاينر نقل أ. هـ. إلى سان كريستوبال
- من هو شيلوك؟

هل الصهيونية حركة رومانسية؟

مقال تطبيقى فى المنهج

أصبحت كلمة « موضوعية » مصطلحًا أساسيًّا فى خطابنا التحليلى، العلمى واليومى، وأصبحت عبارة « فلتكن موضوعيًّا » من أكثر العبارات شيوعًا، وهى تعنى أن على المرء أن يتحلى بالحياد والتجرد من الذاتية ومن قيمه المعرفية والأخلاقية وانتماءاته القومية والأيديولوجية حين يقوم بدراسة ظاهرة ما، فلا يقحم رغباته أو أهوائه أو انتماءاته أو القومية، وهذه أمور ولا شك إيجابية. ولكن أصبحت الموضوعية تعنى عند البعض تلقى المعلومات بشكل سلبى ورصدها رصدًا تراكميًّا وتدوينها دون أن يرى علاقاتها بعضها بالبعض (« ويرص كلامًا / فوق كلام / تحت كلام » على حد قول صلاح الدين عبد الصبور)، وكأن المعرفة الحقة هى حشد المعلومات، وكأنه لا يوجد فرق بين الرؤية ونشرة الأخبار وبين التفسير والتدوين. إن الموضوعية فى تصور هؤلاء هى التجرد من الذاكرة والهوية والقيم والعواطف والأحاسيس، وهذا أمر بطبيعة الحال مستحيل، فهل يمكن للإنسان أن يرصد سقوط حجر من عل مثلما يرصد سقوط طفل؟ وهل يمكن أن ندرس سلوك أسرة من الدجاج مثلما ندرس سلوك أُسرة من البشر؟ وهل يمكن أن نرصد مذبحة تقع فى فلسطين أو حادثة سقوط طائرة تحمل مائتى راكب فى المحيط مثلما نرصد زلزالاً وقع فى جزيرة غير مأهولة بالسكان؟

النموذج الإدراكى والتحليلى

لكل هذا أذهب إلى أنه من الضرورى أن نميز بين الموضوعية المتلقية السلبية من جهة، والموضوعية الاجتهادية الإيجابية من جهة أخرى. والموضوعية المتلقية هى التلقى المادى السلبى للمعلومات الذى يؤدى إلى تراكم المعلومات الصماء، المعلومة فوق الأخرى. ولكن المعلومة فى حد ذاتها لا تقول شيئًا، بل إنها قد تخبئ كثيرًا من الرؤى والتضمينات الفلسفية والمعرفية المتحيزة. ولكن هل هذا يعنى أن نلجأ للذاتية المحضة؟ بالطبع لا، فالمعرفة النابعة من ذات

الباحث وحدها دون العودة للواقع الموضوعى لا تفيد كثيرًا، بل إنها قد تضلله. كيف يمكن إذن فك هذه العقدة التى يواجهها الباحث فى كل العلوم الإنسانية، بل وأحيانًا فى العلوم التطبيقية؟ أذهب إلى أن ما أسميه التفسيرية قد يساعدنا على حل هذه الإشكالية عن طريق المزج بين القطبين (الذات والموضوع). فالتفسيرية ترفض كلاً من الموضوعية المادية المتلقية والذاتية المغلقة على نفسها، فهى تنطلق من تقبُّل ثنائية الإنسان والطبيعة/المادة وبالتالى ثنائية الذات والموضوع ولا تحاول إلغاءهما، وإنما تحاول الوصول إلى المنطقة التى تلتقى فيها الذات بالموضوع، فهى تستعيد الفاعل الإنسانى فى كل تركيبيته ككائن يعيش فى عالم الطبيعة والمادة رغم أنه متجاوز لهما. إن المنهج التفسيرى لا يهدف إلى حشد أكبر قدر ممكن من المعلومات ورصدها فى حد ذاتها بطريقة موضوعية سلبية متلقية (فالحاسوب يقوم بهذا على أكمل وجه). كما أنها ترفض أن يحلق الباحث فى فضائه الأيديولوچى أو الأخلاقى (الذاتى) الخاص. تذهب التفسيرية إلى أن الحقائق غير الحقيقة. فالحقائق بطبيعة الحال هى نقطة البدء فى أى بحث، ولكنها مجرد مُعْطى مادى ومادة أرشيفية. أما الحقيقة فهى ثمرة عملية إبداعية يقوم بها العقل الإنسانى فيقوم بالربط بين المعلومات واستخلاص أنماط متكررة منها من خلال عملية تجريد إبداعية. إن التفسيرية تنطلق من إدراك أن ما يرصده الباحث بشكل مباشر هو مجرد مادة خام أولية، وبالتالى فالأرقام والإحصائيات والمعلومات والحقائق ليست نهائية. ولذا فالمنهج التفسيرى يحاول تجاوز المضمون الواضح المباشر والمعلومات المتراكمة، ويهدف إلى تصنيف المعلومات وتنظيمها، وتحديد الجوهرى والهامشى منها، ثم وضعها داخل نمط متكرر، وأن يرصد العوامل المكونة للظاهرة الإنسانية فى تفاعلها. كل هذا يتم بهدف اكتشاف العلاقات المتشابكة التى تكوِّن الظاهرة حتى يمكن تفسيرها (وهذا ما لا يمكن للحاسوب أن يقوم به)، وصولاً إلى بنية الفكر أو الظاهرة وأبعادهما المعرفية والعلاقات الكامنة التى تشكل هويتهما ومنحنيهما الخاص. إن هدف العملية البحثية من منظور المنهج التفسيرى ليس حشد المعلومات وإنما تفسيرها، أى أن مركز العملية البحثية ينتقل من عالم الأشياء والمعلومات إلى العقل الإنسانى الفعال، بما فطره الله فيه من مقدرات وأفكار أولية.

والمنهج التفسيرى - كما أسلفنا - يهدف إلى وضع الحقائق داخل نمط متكرر، وهو ما نشير إليه بأنه النموذج. وأعرِّف النموذج بأنه بنية تصورية يجردها الباحث من كمٍّ هائل من العلاقات والتفاصيل والوقائع والأحداث، فيستبعد بعضها لعدم دلالتها (من وجهة نظر

صاحب النموذج) ويستبقى البعض الآخر، ثم يرتبها ترتيبًا خاصًا وينسقها تنسيقًا خاصًا بحيث تصبح (من وجهة نظره) مترابطة بشكل يماثل العلاقات الموجودة بالفعل بين عناصر الواقع. حينئذ تتكون صورة فى ذهنه يمكن أن نسميها خريطة إدراكية أو نموذجًا إدراكيًّا. والنموذج ليس له وجود إمبريقى محسوس فهو كامن فى كل تفاصيل الظاهرة أو النص وفى أجزائهما، وهو بلا شك يتجاوزهما، ولكنه فى الوقت ذاته يمنح النص أو الظاهرة وحدتهما الأساسية ويربط بين عناصرهما المختلفة.

ومن يستخدم النموذج كأداة تحليلية لا يتلقى الحقائق فى سلبية، وإنما سيقوم برصدها فى دقة بالغة، ثم يقوم بعد ذلك بتفكيكها والربط بينها وتجريدها وتركيبها ووضعها داخل إطار ينتظم الظواهر المتشابهة (فإن كان الرصد عملاً موضوعيًّا، فالتجريد والتركيب عمل ذاتى اجتهادى توليدي). ومن خلال الأنماط المتكررة يمكن إدراك المعلومات لا كذرات متناثرة، وإنما كشبكة علاقات ذات دلالة.

والنموذج لا بد وأن يكون له بُعدًا معرفيًّا، ونحن نتحدث عن «النموذج المعرفى» أى النموذج الذى يحاول أن يصل إلى الصيغ الكلية والنهائية للوجود الإنسانى (وكلمة «كلى» تفيد الشمول والعموم، بينما تعنى «نهاية الشىء» غايته وآخره وأقصى ما يمكن أن يبلغه الشىء). وتدور النماذج المعرفية حول ثلاثة عناصر أساسية: الإله - الطبيعة - الإنسان. ونحن نركز على الإنسان (الموضوع الأساسى للعلوم الإنسانية)، ولكن من خلال دراسته يمكن أن نحدد موقف النموذج من العنصرين الآخرين (الإله والطبيعة).

وبعد تجريد النموذج الإدراكى المعرفى يمكن تحويله إلى نموذج تفسيرى تحليلى، يستخدمه الباحث فى قراءة النصوص والظواهر المختلفة قراءة تحليلية نقدية.

ولذا ففى الإطار التفسيرى بوسعنا أن نسقط كلمتى «موضوعى» و«ذاتى»، ولن يكون معيارنا الدقة أو كم المعلومات أو مدى مطابقة معلوماتنا للواقع، وإنما المقدرة التفسيرية للمصطلح أو الأطروحة. فإن كان المصطلح أو الأطروحة قادرًا على تفسير عناصر وأوجه كثيرة فى الواقع فهو «أكثر تفسيرية» («وهى عبارة تحل محل مصطلح «موضوعى»)، وإن أثبت المصطلح قصوره التفسيرى فهو «أقل تفسيرية» (وهى عبارة تحل محل مصطلح «ذاتى»). والمصطلحان اللذان أقترحهما أكثر انفتاحًا وعملية وتواضعًا من مصطلح «موضوعى وذاتى». فحينما أقول «إن ما أطرحه هو أكثر تفسيرية» فأنا أقول فى واقع الأمر: «إن تفسيرى أنا

للوقائع وللظاهرة »، أى أننى أحذر القارئ من العنصر الذاتى، وأدعو لاختبار أطروحتى على محك الواقع. أما إن قلت: « إن هذا رأى موضوعى » فمعنى ذلك أنه ليس رأيى أنا، وإنما هو الحقيقة الموضوعية التى لا يأتيها الباطل من بين يديها ولا من خلفها. وإن قلت: إن هذا هو رأيى الذاتى الذى توصلت له من خلال عبقريتى وعلمى الغزير، فعلى الجميع إذن قبوله دون مناقشة، فهم ليسوا عباقرة، أو علماء مثلى!

وإذا كنا قد بدأنا فى العالم الموضوعى فنحن ننتهى فيه، إذ يمكن اختبار مقدرة النموذج التحليلى التفسيرية للنموذج التحليلى على محك الواقع، كما يمكن إثراؤه وزيادة تركيبيته ومقدرته التفسيرية من خلال اختباره على عدة حالات مماثلة، وبالتالى لا يوجد خوف من ذاتية التجريد والتفكيك والتركيب.

وصياغة النموذج التفسيرى التحليلى عملية مركبة وإبداعية تتضمن عمليات عقلية عديدة متنوعة. فالنموذج لا يوجد من العدم أو من أعماق الذات وثناياها وحدها (كما قد يتراءى للبعض)، وإنما هو - كما أسلفنا - ثمرة فترة طويلة من ملاحظة الواقع والاستجابة له ومعايشته والتفاعل معه ودراسته والتأمل فيه وتجريده. وحين يحاول الباحث أن يصوغ النموذج لا يستبعد خياله أو حدسه أو قيمه أو تحيزاته، فهو يحاول أن يستجيب بكل كيانه للظاهرة أو النص موضع الدراسة. إن النموذج كأداة تحليلية يربط بين الذاتى والموضوعى، ولذا يمكن القول بأن عملية صياغة النموذج تجمع بين الملاحظة الإمبريقية واللحظة الحدسية، وبين التراكم المعرفى والقفزة المعرفية، وبين الملاحظة الصارمة والتخيل الرحب، وبين الفهم الحدسى للكل والدراسة التجريبية للأجزاء والتفاصيل، وبين الحياد والتعاطف، والانفصال والاتصال. وهو يفتح مجال البحث العلمى من خلال الخيال الإنسانى، ومقدرته على التركيب، وعلى اكتشاف العناصر والعلاقات الكامنة، ولكنه فى الوقت نفسه يكبح جماح هذا الخيال بأن يجعل النتائج خاضعة للاختبار، وهى مسألة تقع خارج ذاتية من صاغ النموذج. وذلك كفيل بأن يضع حلاً للمشكلة التى تواجه العلوم الإنسانية، أى الإفراط فى تصديق الحدس الذاتى المنفصل عن أى واقع، أو العكس، أى الإفراط فى الاهتمام بالتفاصيل والجزئيات المنعزلة عن أى مفهوم للكل (وهذا تبد متطرف لإشكالية الذاتية والموضوعية). إن ذاتية الحدس ليست كافية، تمامًا مثل موضوعية التجريبية. إذ لا بد أن يكون هناك تفاعل بين الذات والموضوع وبين الكل والجزء وبين الحدس المباشر من جهة، ومن جهة أخرى التحليل العقلى والرصد

الموضوعى الصارم. وبدون كل هذه العمليات المركبة، يحل محل النموذج التحليلى المركب فرضية اختزالية شائعة (أى نموذج اختزالى شائع)، وتصبح الملاحظة عملية اختزال للواقع، ويصبح البحث عملية توثيق أفقية مملة، هى فى جوهرها تأييد للأطروحات السائدة فى حقل ما. وهذا مع الأسف هو ما يحدث فى كثير من الدراسات التى يقال لها «علمية» التى تقوم فى جامعاتنا، والتى تسمى نفسها «بحوثًا»، وهى أبعد ما تكون عن «البحث»، فهى فى غالب الأمر عملية توثيق لبعض البديهيات أو لبعض الأطروحات الشائعة.

الرومانسية والصهيونية

ولنحاول تطبيق بعض هذه الأفكار على موضوعين هما **الرومانسية والصهيونية** قد يبدوان لأول وهلة وكأنهما لا يمكن أن توجد أى نقط تشابه أو تماثل بين الواحد والآخر، بل ويبدوان كأنهما يقفان على طرفى النقيض الواحد من الآخر. وأنا هنا لا أتحدث عن «أثر» الرومانسية على الصهيونية، وإنما أتحدث عن التماثل أو التشابه البنيوى بينهما. والتماثل أو التشابه البنيوى يعنى أن نقط التماثل والتشابه لا توجد فى المضمون المباشر أو الموضوع الظاهر، وإنما توجد على مستوى أعمق، مستوى النموذج الكامن والعلاقات المختلفة بين كل التفاصيل، وهو مستوى لا يمكننا التوصل إليه إلا من خلال استخدام النماذج التحليلية. فالنموذج التحليلى يجعل بوسعنا أن ننتقل بقدر من السهولة من حقل معرفى إلى آخر، ومن عالم الاقتصاد - على سبيل المثال - إلى عالم الأفكار. ومن خلال مقارنتنا بين الرومانسية والصهيونية هذه سنحاول أن نبين المقدرة التصنيفية والتفسيرية للنماذج التحليلية.

وتعريف الرومانسية تعريفا جامعا مانعا أمر فى غاية الصعوبة، نظرًا لأنه مصطلح فضفاض وخلافى يشير إلى عدد كبير من الاتجاهات والتيارات تتباين فى دعاتها وأزمنتها وأمكنتها. ولذا فلنحاول أن نقدم هذا المفهوم الفكرى (والسياسى والاجتماعى والتاريخى) عن طريق حصر بعض السمات الرئيسية التى تهمنا فى المقارنة التى سنعقدها. ومن أهم هذه السمات أن الرومانسية كانت ثورة ضد النفعية، وكل الاتجاهات الآلية التى تحاول أن تختزل الظاهرة الإنسانية إلى عنصر مادى واحد: الاقتصاد، أو الجنس، أو هذا العنصر المادى أو ذاك. كما أن الماديين يرون أن العالم فى حالة صيرورة دائمة، فهو لا ثبات فيه لأى شىء. ولذا حاول الرومانسيون أن يبحثوا عن حقيقة جوهرية كامنة وراء الأشياء، حقيقة ثابتة وراء التغير، حقيقة عميقة تتجاوز السطح. ومن هنا لم يعد العالم المادى بالنسبة إليهم شيئًا ميتًا، خاضعا

لقوانين المادة والآلة، وإنما شيء حى ينبض بالحياة، تسرى فيه الروح، يصلح كعلامة وكشاهد على وجود المطلق الذى كان يقرنه بعض الرومانسيين بالإله (وهذه هى خلفية البعث الدينى الذى حدث فى القرن التاسع عشر). وباكتشافهم لهذا المطلق تصور الرومانسيون أنهم أعادوا الحياة للعالم بعد أن قتلته الثورة الصناعية والفلسفة النفعية المادية. فالمطلق هنا لم يكن أداة لتأكيد الذات وإنما وسيلة لتأكيد إنسانية الإنسان وانفصاله عن عالم الأشياء عن طريق ربطه بما هو متجاوز للعالم المادى. ومن هنا يفهم حديث بعض مؤرخى الأفكار عن «الثورة الرومانسية». (ومع هذا يجب التحفظ بالقول إنه لا الرومانسية تؤدى إلى التدين، ولا العقلانية تؤدى إلى العلمانية والمادية. فهناك ماديون رومانسيون مثل النازيين وبعض الماركسيين، وهناك متدينون عقلانيون مثل المعتزلة، وهناك كثير من المفكرين الغربيين المسيحيين العقلانيين فى القرن الثامن عشر. فالعلاقة بين الرومانسية والتدين ليست علاقة سببية صلبة، وإنما علاقة ترابط اختيارى أو علاقة قربى بينهما).

ولكن كيف يتأتى لنا أن نصل إلى هذا المطلق الثابت، المتجاوز لعالم المادة والمحسوس؟ إن عالم الحواس مفلس، ولا بد من طريقة جديدة للإدراك، ومن هنا كانت أهمية الخيال. فالخيال وحده هو الذى يمكّن الإنسان من تجاوز عالم المادة ليصل إلى الأعماق وإلى جوهر الأشياء، بل وإلى المطلق الثابت الذى لا يتحول. إن الخيال لا يبتدع صورا خرافية، لا علاقة لها بالواقع، وإنما يساعد على تخطى المعطيات الحسية بأن ينحت صورا مجازية دالة، تجسد هذا الواقع وعلاقاته، وتسهل إدراك جوهر الواقع المعيش.

ولكن كيف يمكن للخيال أن يلعب دوره هذا؟ يجيب الرومانسيون بأن العاطفة هى التى يمكنها أن تفعل ذلك. فالإنسان فى حالته العادية وفى حياته اليومية لا يستخدم سوى حواسه وعقله (بالمعنى الضيق والمباشر للكلمة). أما إذا جاشت عواطفه، فإنها ترهف حواسه وتعمق إدراكه بحيث يتجاوز السطح ليصل إلى الأعماق والمطلق، وإلى جوهر الأشياء. إن العاطفة تهدم حدود الحواس والأشياء، ولذا فالصور الشعرية الخيالية تتسم بوحدة داخلية عضوية مختلفة تمام الاختلاف عن الوحدة الخارجية (المنطقية) التى تتسم بها الأشياء العادية، فالأولى مستقاة من منطق الروح الحى والثانية مستقاة من منطق الأشياء الميتة.

والإنسان الرومانسى الذى يتجاوز السطح ويصل إلى الجوهر عن طريق الخيال الذى تشحذه العاطفة، إنسان فردى متفرد، فردى لأن العاطفة - على عكس العقل - لا تخضع

لقانون، ولذا فمن يعبر عن عاطفته إنما يعبر عن ذاته، ومن يعبر عن ذاته فهو يعبر عن فرادته التى لا يشاركه فيها أحد سواه.

لكل ما تقدم نادى الرومانسيون بالعودة إلى « الطبيعة »، والطبيعة هنا ليست مجرد أشجار وأنهار وجبال وتلال، وإنما هى حيز فسيح يتسم بالبساطة وغياب التفاصيل يمكن للمفكر أو الأديب الرومانسى أن يذهب إليه، بعيدًا عن ضوضاء المدينة وتلوثها وتفاصيلها العديدة، ليتأمل ذاته دون عوائق، ولتفيض عواطفه وينطلق خياله، فيطور أفكاره الأصيلة التى تعبر عن هويته وشخصيته ورؤيته الفريدة الفذة وعن إنسانيته.

ويرتبط موضوع « العودة للطبيعة » بموضوع آخر وهو الحنين أو العودة للماضى والاهتمام بالأماكن والحضارات البعيدة The fare away and the long ago. وكما أن العودة للطبيعة هى شكل من أشكال التمرد على المجتمع الصناعى المادى، فكذلك كانت العودة للماضى والاهتمام بالأماكن والحضارات البعيدة. فالأديب الرومانسى الذى كان يعود للعصور الوسطى أو للأماكن والحضارات البعيدة كان يستلهم منهما صفات مثل التراحم والترابط الاجتماعى والإيمان الدينى التى تتجاوز علاقات التبادل المالى والتجارى. ولذا نجد أن العودة للأماكن أو الحضارات البعيدة أو للماضى لم تجعلهم ينصرفون عن الحاضر أو عن واقعهم، بل كانوا يستمدون منها معايير يمكنهم عن طريقها توجيه النقد لمجتمع أطبق عليه السقف المادى النفعى، لأنه يدور فى إطار اقتصاديات السوق.

ويمكن تلخيص الموقف الرومانسى بأنه يرى أن عقل الإنسان (بالمعنى العريض للكلمة) لا يستبعد العاطفة أو الخيال، والذى يعنى فى واقع الأمر كلية الكيان الإنسانى، وأن هذا العقل مبدع قادر على اختراق السطح المادى وصولا إلى الحقيقة الجوهرية للأشياء. ويمكن تفسير كل الموضوعات الرومانسية الأخرى فى هذا الإطار. فالعودة إلى الطبيعة وإلى الماضى هى عودة لعالم مركب، أعماقه غير خاضعة لقوانين المادة، يمكن للخيال الإنسانى أن يحلق فيه، ويمكن للعقل الخلاق أن يطلق لنفسه فيه العنان.

وينتظم كل الموضوعات الرومانسية خيط واحد، وهو التصور العضوى للعالم، أى أنه يشبه الكائن العضوى الحى (النبات أو الحيوان) فى تلاحم وتكامل أعضائه، ومن ثم لا يمكن أن تفصل الأجزاء عن الكل (فالعلاقة بينهم عضوية) وإن فصلت جزءًا أو عضوًا عن الكل، فإن العضو يذبل ويموت، وكذا الكل، أو على الأقل تتغير هويته تمامًا. ويرى الرومانتيون أن ثمة

وحدة عضوية فى العالم تربط الإنسان بالطبيعة والإله. ومصدر هذا الترابط العضوى هو حلول الإله فى كل من الإنسان والطبيعة، وهو بحلوله هذا يستعيد للعالم قداسته التى نزعتها عنه الثورة الصناعية، وقوضتها النفعية المادية.

ولنتذكر أن الرومانسية كانت هى الرؤية الفلسفية السائدة فى أوروبا منذ نهاية القرن الثامن عشر حتى بداية القرن العشرين. بل يؤمن كثير من مؤرخى الأفكار بأن الفكر الأوروبى الحديث، رغم ثورته على الرومانسية، هو فى صميمه فكر رومانسي. وقد ظهرت الصهيونية كفكر سياسى فى منتصف القرن التاسع عشر، وتبلورت فى العقدين الأخيرين منه، ووصلت أول دفعة من المستوطنين الصهاينة إلى فلسطين عام ١٨٨٢م، أى أنها ظهرت فى وقت ساد فيه الفكر الرومانسى فى العالم الغربى، وكانت الرومانسية هى أساس رؤية الإنسان الغربى للكون Zeitgeist فى القرن التاسع عشر، أى شبكة من العلاقات بين الأفكار تشكل الإطار العام لذلك العصر وكل آثاره الإنسانية، سياسية كانت أو فلسفية أو جمالية.

إذا درسنا الظاهرة الصهيونية وحاولنا تجريد النموذج المعرفى الكامن وراء كثير من تفاصيلها وأفعالها ونصوصها سنجد أنه يحمل كثيرًا من سمات وملامح الرومانسية. ولنأخذ السمة الأولى، أى البحث عن مطلق يتجاوز السطح، سنجد أن الفكر الصهيونى يدور حول مطلقات ثابتة غير خاضعة للتغيير مثل الشعب (اليهودى) المختار، وحقوق الشعب اليهودى، والأرض اليهودية المقدسة، فهذه كلها مطلقات تتجاوز التاريخ وسطحه وحدوده. ومصدر إطلاقها كلها هى أنها يهودية، أى أن المطلق الذى لا يتغير هو اليهود واليهودية. ولكن اليهود واليهودية يوجدان داخل الزمان، ومن هنا نلاحظ ما أسميه تداخل النسبى والمطلق فى كل الظواهر الصهيونية، بحيث تصبح كل الأشياء مطلقة، بما فى ذلك أتفه التفاصيل: الدولة اليهودية، علم إسرائيل، نجمة داود، بطاقة الهوية الإسرائيلية. ولننظر إلى المصطلح السياسى الصهيونى، وإلى موقف الصهاينة من ضم الأراضى. لا يمكن التفريط فى هذا الشبر لأن لليهود علاقة خاصة به، ولا يمكن التنازل عن قطعة الأرض تلك؛ لأنها مقدسة، والحدود الآمنة هى فى الواقع الحدود المقدسة أو الحدود المطلقة، أى الحدود اليهودية. ويجب أن نشير هنا إلى أن الصهاينة - نظرًا إلى أن معظمهم ملاحدة - يتحول المطلق عندهم إلى أمر ذاتى، فالمطلق هو ما يشاءون. أما بالنسبة إلى الأقلية الصهيونية المتدينة، ففى إطار الحلولية اليهودية ثمة مساواة فى وجدانهم بين الله والشعب اليهودى، وهذا هو أساس فلسفة بوبر الحوارية، أى الإيمان به

بأنه لا توجد أى مسافة تفصل بين الخالق والمخلوق فيتوحدان حتى يصبحان كياناً واحداً، أو كما قال بن جوريون: «إذا كان الإله قد اختار الشعب [اليهودى]، فإن الشعب [اليهودى] قد اختار الإله!» وبالتالى فالمطلق هو أيضاً ما يشاءون. وهكذا تتحول الذاتية الرومانسية التى كانت تهدف إلى تحرير الإنسان من إسار المادة إلى أداة بطش وطغيان.

وكما أسلفنا من الأفكار الرومانسية الأساسية، فكرة الهرب من عالم فاسد إلى عالم خير، من عالم المدينة والمدنية والصناعة والتلوث والفساد إلى عالم القرية والطبيعة والنقاء والطهر. ويرى المفكر الصهيونى الروسى ميخا جوزيف بيرديشفسكى أن الأيديولوجية الصهيونية دعوة إلى الهرب من عالم الأغيار الفاسد والعودة إلى البساطة اليهودية (أو العبرانية) الأولى: «إن الكون يدل على عظمة الله، والطبيعة تروى صنع يديه، لأن الطبيعة هى أم الحياة ومصدر كل الحياة، إنها منبع كل شيء... هى منبع كل ما يحيا وروحه»... «وبعدئذٍ غنت إسرائيل أغنية الكون والطبيعة، أغنية السماء والأرض وما عليها، أغنية البحر وما فيه، أغنية التلال والمرتفعات، أغنية الأشجار والأعشاب، أغنية البحار والجداول. وبعد ذلك جلس كل إسرائيلى تحت كرمته أو تينته، ثم نبتت البراعم على التينة، وامتد سحر التلال الخضراء إلى البعيد». هذه هى إسرائيل الأصلية فى تصور بيرديشفسكى، ولكن حدث سقوط فى التاريخ إذ قام جيل إثر جيل «يحتقر الطبيعة، ويعتقد أن أعاجيب الله ليست سوى تفاهات نافلة» ولذا، فإن طريق الخلاص واضح جلى «ردوا إلينا شجراتنا الجميلة وعقولنا الجميلة! ردوا إلينا الكون». وهكذا تصبح العودة إلى الطبيعة البسيطة البريئة إلى رغبة فى الاستيلاء على فلسطين.

وهذه النزعة نفسها نحو العودة إلى البساطة الأولى تظهر فى قصيدة الشاعر الروسى الصهيونى شاءول تشرنحوفسكى:

فلنكن مثل الأطفال الصغار،

مثل قطرة فى الفيضان، أو تنهدات البروج،

لا بحث، لا غاية، ولا قانون، ولا طغيان،

مثلما كنا فى الأيام القديمة، قبل أن نتحكم

فى الأرض والضياء، قبل أن نصيب الحكمة،

وقبل أن يرهقنا الأنبياء.

إن العودة للطبيعة هنا هى عودة إلى عالم لا حدود له، ولا قانون فيه (إلا قانون الغابة)، وعادةً ما تتحول جنة روسو الفردوسية إلى غابة داروين المتوحشة، وهى عودة إلى ما قبل التاريخ اليهودى، وقبل إرسال الأنبياء إلى بنى إسرائيل، وما كانوا يحملون من أخلاقيات إنسانية!

وأسطورة «العودة الرومانسية»، فى سياقها الثورى، هى صورة مجازية لتحطيم الحدود وعودة للأصول الإنسانية التى تضم كل البشر، أى أنها دعوة للمساواة والإخاء. ولكن أسطورة العودة عند الصهاينة تتبنى المفهوم الرومانسى لتبرر تمركز الهوية الصهيونية حول نفسها.

ولعل قصيدة تشرنحوفسكى الشهيرة «أمام تمثال أبولو» تبين المضمون السياسى العنصرى لأسطورة العودة عند الصهاينة. تبدأ القصيدة بالتغنى بأبولو إله الإغريق القدامى، فهو «جميل كالربيع، قهر الشمس، وعرف أسرار الحياة وفنونها الكونية». ويذهب تشرنحوفسكى إليه باعتباره اليهودى الذى سئم تاريخه الطويل فيقول:

أسجد وأنحنى أمام الخير والسمو

لكل ما هو مجيد فى هذا العالم

لكل ما هو رائع بين المخلوقات

لكل ما هو متسامٍ فى ديانات الكون البدائية.

ولكننا نكتشف بعد قليل أن هذا اليهودى المتمرد الذى يعود إلى الطبيعة والبراءة يعود فى واقع الأمر إلى «رب البرية المليئة بالأسرار، رب الرجال الذين غزوا أرض كنعان العاصفة». فى هذا البيت الأخير، لا نسمع حفيف أجنحة الطيور، ولا نرى العاصفة تتجمع لتطهر الأرض من الأوراق، وإنما نسمع فى الواقع صليل السيوف التى ذبحت الأبرياء فى دير ياسين وقانا وجينين.

وفكرة العمل العبرى، وهى فكرة محورية فى الفكر الصهيونى، فكرة رومانسية حتى النخاع، إذ تحت هذا الشعار يطلب من اليهودى أن يعود إلى أحضان الطبيعة فى بلاده الأصلية، فيعيش ببساطة ويعمل بيديه، وهو حين يعمل بيديه (عملاً عبريا)، فإنه سيعيد صياغة أرضه، وصياغة نفسه، ومن هذه العملية سيولد الإنسان العبرى الجديد (الذى لا يختلف عن الإنسان الطبيعى الذى بشر به الرومانسيون منذ روسو حتى الآن). ولكن ما تغيبه هذه الدعوة الرومانسية الرقيقة أن العمل العبرى يعنى طرد العرب من الأرض التى يفلحونها، وإقصاءهم

عن أى أرض يمتلكها اليهود. وقد قام المستوطنون من الصهاينة الذين كانوا يسمون أنفسهم «الاشتراكيين» بتنظيم لإضرابات ضد أى مستوطن يهودى يسمح للعرب بالعمل فى مستوطنته. إن صورة العودة الرومانسية المجازية تحولت إلى برنامج لاغتصاب الأرض وطرد سكانها، بعد أن صفيت الصورة من مضمونها الثورى ومن صفتها المجازية وحملت مضمونًا حرفيًا رجعيًا (وهذه سمة أساسية فى الفكر الصهيونى، فكل الصور المجازية «الدينية» مثل فكرة «العودة إلى صهيون» تفسر بشكل حرفى حتى يمكن تحويلها إلى برنامج سياسى. وبدلاً من حب صهيون الدينى التقليدى الذى لا يختلف فى جوهره عن حب المسلم لمكة أو المدينة، يتحول هذا الحب إلى ارتباط «عرقى» وقومى وحتمى بفلسطين، الأمر الذى يبرر غزوها والاستيلاء عليها، وليس مجرد السكنى فيها بشكل مؤقت للتعبد والتبرك).

والفكر الصهيونى فكر يمجد العاطفة ويرفض الفكر العقلانى الاستنارى الذى كان يدعو إلى اندماج اليهود فى المجتمعات التى يعيشون فيها، والذى كان ينظر إلى اليهود باعتبارهم أقلية دينية أو اثنية مثل أى أقلية أخرى تعانى من الاضطهاد، ولكنها يمكنها أن تحصل على حقوقها عن طريق الكفاح من أجل تحقيق مزيد من العدالة الاجتماعية. والمفكر الصهيونى موسى هس يرى أن عودته لشعبه هى عودة للعاطفة وهرب من عالم العقل البارد: «لقد تبين لى أن العاطفة التى ظننت أنى فقدتها عادت إلى الحياة من جديد. هذه العاطفة نصف المخنوقة تتأرجح فى صدرى محاولة التعبير عن نفسها». هذه العاطفة «خير رادع للعقلانية الهدامة» وهى كيان صوفى غامض لا يمكن تصنيفه. إنها «التفكير فى وطنيتى التى ترتبط بتراث أسلافى وبالأرض المقدسة وبالمدينة الخالدة». وهكذا تصبح العاطفة أساسًا لكل الأفكار الصهيونية التى لا يمكن أن يخضعها المرء للحوار العقلانى الرشيد. فحق اليهود فى العودة إلى فلسطين، على سبيل المثال، هو حق مطلق لا يمكن مناقشته وهو يَجُبُّ حق الفلسطينيين العودة إلى ديارهم.

والفكر الصهيونى - انطلاقا من لاعقلانيته - يرفض النظر إلى التاريخ المتعين، ويفرض أسطورته الخيالية على الواقع. وقد صور برديشفسكى الأمة اليهودية فى نشأتها على أنها جماعة محاربة من الرعاة الوثنيين الغزاة، أى أنه يلغى تاريخ يهود العالم وتاريخ العقيدة اليهودية ويعود بخياله إلى الأيام التى كانت فيها «رايات اليهود مرتفعة» وكانت الأرض عامرة «بالأبطال المحاربين». فى هذا الإطار تصبح فلسطين ـ بشعبها وتراثها وتاريخها وحضارتها التى امتدت آلاف السنين ـ أرضًا بلا شعب، أما الجماعات اليهودية المنتشرة فى

كل أنحاء العالم، بكل ثرائها وعدم تجانسها وتنوُّعها، فهى تصبح « شعبًا بلا أرض »، أى شعبًا بلا تاريخ، يشكل وجوده فى المنفى انحرافًا عن التاريخ اليهودى الحقيقى.

أما موضوع الفرادة والفردية فإنه موضوع أساسى فى الفكر الصهيونى، وهو ولا شك مرتبط بفكرة المطلق. فالمطلق الصهيونى الذاتى فريد قاصر على الصهاينة. وهم يتحدثون دائما عن التجربة التاريخية اليهودية باعتبارها تجربة فريدة لا يمكن أن يشارك فيها غير اليهود، بل لا يمكن أن يدركها غيرهم. ومن مظاهر فرادة التاريخ اليهودى أنه لا يمكن أن يستمر فى مساره الحقيقى خارج فلسطين، لذا، لا بد من العودة إلى هذا المطلق، أى الأرض المقدسة. ويفسر بعض الصهاينة معاداة السامية (أى معاداة اليهود واليهودية) على أنها رد فعل لفرادة اليهود (الميتافيزيقية أو الاجتماعية) لأن الكيان اليهودى الفريد يثير حفيظة الآخرين من الأغيار؛ ولذا يجب أن تكون لليهود دولتهم الفريدة التى يمارسون فيها فرادتهم بشكل فريد.

والعقل البشرى المبدع الخلاق يتحول فى رؤية الصهاينة إلى العقل اليهودى الخلاق، القادر على إعادة صياغة الواقع، فالحديث عن الصحراء التى اخضوضرت والمستنقعات التى جففت هو حديث عن هذا العقل (وكأن الفلاحين الفلسطينيين لم يكونوا من أكثر شعوب الأرض إنتاجية وحرصا على أرضهم).

ومن الأفكار الأساسية الأخرى فى الفكر الرومانسى، (وفى الفكر الغربى خاصة منذ أواخر القرن الثامن عشر) فكرة الوحدة العضوية بين كل الأشياء والظواهر، التى أفرزت فكرة « الشعب العضوى » الفولك Ein volk على حد قول هرتزل. والشعب العضوى هو الشعب الذى يترابط أعضاؤه ترابُط الأجزاء فى الكائن العضوى الواحد، والذى تربطه رابطة عضوية حتمية بأرضه وتراثه. ويُشار إلى الفكر القومى، الذى يَصدُر عن مفهوم الشعب باعتباره الفولك أو الكيان العضوى المتماسك، بعبارة « الفكر القومى العضوى »، ويُقال له أيضًا « القومية العضوية ». والشعب العضوى مكتفٍ بذاته ومرجعية ذاته، مقدس ومطلق، تنبع قداسته ومطلقيته من داخله، فهو موضوع الحلول والكمون، ورابطته العضوية بأرضه رابطة عضوية حتمية، يخضع لها أعضاء هذا الشعب، شاءوا أم أبوا.

وهذه الفكرة المحورية هى أيضًا فكرة أساسية فى التفكير (المحافظ والرجعى) الغربى. فالفكر الرجعى الغربى يرى أن أفراد المجتمع الواحد لا يدخلون فى علاقات إنسانية مركبة

مبنية على التراضى (أو العقد) الاجتماعى، وإنما يدخلون أساسًا فى علاقات عضوية تتخطى الإرادات والاختيارات الفردية. وبحسب هذه الرؤية، يصبح مواطنوا أى دولة مجرد تعبير عن إرادة هذه الدولة، وعن روح القومية التى ينتمون إليها. ومن الواضح أن التفكير العضوى ينكر فكرة التعددية والتدافع وحرية الإرادة، أو ينظر لهذه المفاهيم على أنها فكرة هامشية. كما أن هذا التفكير ينحو نحو الإطلاق لأن الكيان العضوى كيان مكتفٍ بذاته. تمامًا مثل الزهرة التى لا تشير إلى شىء خارجها. والفكر النازى هو الآخر فكر عضوى يرى الأمة باعتبارها كيانًا عضويًّا له مجاله الحيوى الذى يحق لها وحدها أن تعيش فيه مستبعدة كل العناصر الأخرى.

والفكر الصهيونى تفكير عضوى عنصرى متطرف، فالتصور الصهيونى لعلاقة اليهودى بأرضه تصور عضوى حتمى. فاليهودى تربطه رابطة عضوية حتمية بوطنه القومى، رابطة لا تنفصم عراها؛ ولذا فاليهودى الذى يعيش خارج أرض الميعاد يعيش منفيًّا «منقسمًا على نفسه، موزع الولاء، ممزقًا»، كما يقول بن جوريون. فحالة الكمال والتكامل العضوية التى تسم الكائن العضوى لا تتم إلا بعد العودة. وقد وصف ج.ل. هاكوهين فيشمان -أول وزير للشئون الدينية فى إسرائيل - صلة اليهودى بأرضه بأنها صلة «مباشرة، سماوية وأبدية» لا تشبه صلة الأغيار بها، فهذه الأخيرة صلة «سياسية وعلمانية وخارجية وعرضية ومؤقتة» (والعلاقة العضوية تتسم دائمًا بأنها علاقة داخلية ضرورية وصوفية؛ لأنها تستعصى على الفهم التجريبى العادى). وتبين كلمات الفيلسوف أهارون جوردون أن المصطلح العضوى يختلط بالمصطلح الصوفى داخل عقله الصهيونى حين يقول: «جئت إلى الأرض فى منامى، فرأيتها جرداء ومقفرة، وقد أُعطيتْ للغرباء، فحاق بها الدمار وشاع فيها فساد الحكم الأجنبى. والصلة الوحيدة التى تربط روحى بها وتذكرنى بأننى ولدها وبأنها أمى، هى أن روحى مقفرة مثل روحها». إن علاقة اليهودى بالأرض مثل علاقة الابن بأمه، ومن هنا التماثل بينهما. وكل هذه الشواهد تشير إلى أن العلاقة بينهما عضوية وأنهما ينتميان إلى الكل اليهودى المطلق نفسه. وهذا ما يسمى فى الفكر الغربى «الشعب العضوى».

ويرتبط بهذا المفهوم مفهوم آخر وهو «الشعب العضوى المنبوذ» Pariah volk وهو مصطلح نستخدمه لنصف موقف الحضارة الغربية من أعضاء الجماعات اليهودية. فالجماعات اليهودية كانت تشكل فى معظم الأحيان جماعة وظيفية متماسكة عضويًّا (مكتفية بذاتها) ولكنها فقدت وظيفتها فتم نبذها، فأصبحت شعبًا عضويًّا منبوذًا. وهذا

وهم جميعًا يرون أن حجر الزاوية فى التفاهم بين الصهاينة وأعداء اليهود، فهم جميعًا يرون أن المفهوم يشكل اليهود شعبٌ عضوىٌ واحد، لا ينتمى إلى الغرب أو إلى أى وطن، لأنه يرتبط عضويًا بإرتس إسرائيل، والشعب يجب أن ينقل إليها إما بالقوة (كما يقول العنصريون من أعداء السامية أى أعداء اليهود واليهودية) أو بطريقة منهجية سلمية (كما يقول الصهاينة). فالاختلاف بينهما ليس فى الرؤية، وإنما فى الإجراءات المطلوبة لتحقيق الرؤية. (ولنلاحظ أن استخدام النموذج التحليلى قد جعلنا نرى العلاقة والتماثل البنيوى بين الصهيونية ومعاداة السامية).

ولأن الشعب اليهودى العضوى مرتبط عضويًا بإرتس إسرائيل، فإنه لا يحق للآخر أن يعيش فيها. ولنفسير الشعار الصهيونى «أرض بلا شعب لشعب بلا أرض» فى ضوء الصورة المجازية العضوية، يمكننا أن نقول إنه إذا كانت العلاقة بين الشعب اليهودى والأرض علاقة عضوية مطلقة فإن علاقة الأغيار بهذه الأرض علاقة عارضة، وتصبح الأرض وكأنها لا شعب عليها، لأن الشعب الوحيد الذى ينتمى لهذه الأرض والذى يرتبط بها برباط عضوى هو الفولك اليهودى أو الشعب العضوى اليهودى؛ لذا يمكن ترجمة الشعار إلى ما يلى: «أرض [شعب عضوى تربطه علاقة عضوية بها] بلا شعب [لأن السكان الأصليين لا تربطهم أى علاقة عضوية بها]، لشعب [عضوى] بلا أرض [فعلى رغم أنه أعضاء هذا الشعب يعيشون فى أوطانهم مثل الولايات المتحدة، إلا أنهم لا تربطهم أى رابطة عضوية بهذا الوطن]». وكما هو واضح، فإن الدائرية اللفظية للشعار هى انعكاس لتماسك الرؤية ودائريتها العضوية.

النيتشوية والصهيونية

من أهم تبديات الفكر الرومانسى الرؤية الداروينية. فهى رؤية تطالب أيضًا بالعودة للطبيعة وباتخاذها معيارًا وحيدًا يحكم به الإنسان على كل النظم الأخلاقية والمعرفية. وجوهر المنظومة الداروينية أن العالم فى حالة تغير مستمر وتطور إلى الأرقى، وأن آلية التغير هى الصراع، وهو صراع يحسم لصالح الأقوى؛ ولذا فإن البقاء ليس دائمًا للأصلح أخلاقيًا وإنما للأقوى ماديًا.

والفكر الصهيونى - مثله مثل الفكر النازى - ترجمة للرؤية الداروينية، فالصهاينة قاموا بغزو فلسطين باسم حقوقهم اليهودية المطلقة التى تجبُ حقوق الآخرين، كما أنهم جاءوا إلى فلسطين ممثلين للحضارة الأوروبية يحملون عبء الرجل الأبيض وأسلحته المتطورة الفتاكة، وهم - نظرًا لقوتهم العسكرية - يملكون مقدرة أعلى على البقاء، أى أنهم جاءوا من الغرب

مسلحين بمدفعية أيديولوجية وعسكرية داروينية علمانية ثقيلة، وقاموا بتسوية الأمور من خلال الموقع الدارويني فذبحوا الفلسطينيين، وهدموا قراهم، واستولوا على أراضيهم، وهى أمور شرعية تمامًا من منظور دارويني علماني، بل وواجبة.

والنيتشوية هى الأخرى أحد التبديات المتطرفة والمتبلورة للرؤية الرومانسية، أو فلنقل إنها رومانسية عصر الإمبريالية والعنصرية، وهى الفلسفة الفردية والعدمية الغربية التى تعبر خير تعبير عن الأوضاع الحضارية والاقتصادية للمجتمع الغربى فى ذروة الثورة الرأسمالية والتوسع الإمبريالي. ويمكن أن نرى خطًّا مستمرًا من ميكافللى وهوبز والفلاسفة الماديين والنفعيين إلى أن نصل إلى نيتشه الذى عزف معزوفة العدمية على اعتبارها النتيجة الحتمية للفلسفة المادية. ويمكن القول إن النيتشوية هى التعبير الفلسفى عن الرؤية الداروينية. ولذا فإننا بدلاً من التعامل مع الداروينية والصهيونية سنكتفى بالحديث عن النيتشوية والصهيونية.

وقد تأثر كثير من المفكرين الصهاينة بفكر نيتشه بشكل مباشر كما هو الحال مع برديشفسكى ومارتن بوبر وآحاد هعام. كما تأثر العديد منهم بهذا الفكر بشكل غير مباشر عن طريق تشرب الموضوعات الرومانتية النيتشوية المختلفة التى أصبحت جزءًا لا يتجزأ من نظرة الإنسان الغربى للكون فى هذه الفترة.

ويمكن أن نوجز نقاط التماثل أو التشابه البنيوى بين النيتشوية والصهيونية فيما يلى:

١- النيتشوية - مثلها مثل الصهيونية - ديانة علمانية ملحدة أو حلولية بدون إله، تعلن موت الإله (« نعم لقد مات الإله وماتت الآلهة جميعًا »)، هى وحدة وجود مادية ترد الكون بأسره إلى مبدأ زمنى واحد هو إرادة القوة. وتتبدى إرادة القوة هذه عند نيتشة فى الإنسان الأعلى (السوبرمان)، أما فى الإطار الصهيونى فهى إرادة القوة اليهودية فهى وحدها التى تحقق بقاء الشعب اليهودى.

٢- النيتشوية - مثلها مثل الصهيونية - تعبير عن توثّن الذات حينما يحل المطلق فى الإنسان ويصبح كامنًا فيه، فيعبد الإنسان ذاته أو يعبد أسلافه، أى الذات القومية المقدّسة، باعتبارها تجسيدًا لذاته. وإذا كانت الحلولية عند الرومانتيين محاولة لتجاوز السطح المادى واستعادة القداسة للعالم وللإنسان، فهى فى الإطار الصهيونى تخلع القداسة عن الشعب اليهودى والأرض اليهودية.

٣- النيتشوية - مثلها مثل الصهيونية - ديانة داروينية تسبغ نوعًا من الروحية والقداسة على قانون التطور وعلى حيوية الطبيعة، وتجعل من القوة الأساس الوحيد لأى نسق أخلاقى («القوة إذن هى الفضيلة السامية، والضعف هو النقيض فى الشر. الخير هو الذى يستطيع أن يحيا ويظفر، أما الشر فهو ما يخور ويهوى. هذه هى النتيجة اللازمة لمبدأ تفانى البقاء») وهو ما يُطلَق عليه فى المصطلح السياسى الإسرائيلى والغربى «فرض سياسة الأمر الواقع» و«خلق حقائق جديدة». كما أن فكرة الطبيعة التى تمور بالحياة، والحياة التى تتسم بالدينامية فكرة أساسية فى الكتابات الصهيونية.

٤- الحياة - بالنسبة للنيتشوية - توسُّع ونمو واستيلاء على الآخر وهزيمة له، وتمجيد لأخلاق السادة الأقوياء، وهذا هو جوهر الصهيونية التى لا يمكنها أن تعيش إلا على التوسع وعلى إلغاء الآخر. والآخر هو - أولاً - الفلسطينيون الذين يجب أن يختفوا من على وجه الأرض، ثم يهود الدياسبورا الذين يعملون بالأعمال الفكرية، ويؤمنون بأخلاق الضعفاء والعبيد.

٥- وإذا كان نيتشه قد دعا الإنسان إلى أن يعود لحالة الحيوية والطبيعة المقدَّسة والتلقائية، ويكون كالحيوان المفترس الأشقر، وينبذ العقائد الدينية وأخلاق الضعفاء، فقد طرحت الصهيونية نفسها باعتبارها الأيديولوجية التى ستحول يهود المنفى الطفيليين الهامشيين المترهلين الذين يؤمنون بأخلاق الضعفاء إلى وحوش مفتولة العضلات تؤمن بأخلاق القوة وتحسم كل القضايا بالعنف اللاعقلانى المنفصل عن القيمة.

وهذه التلقائية والعودة إلى الفعل المطلق الذى لا تحده أى حدود إنسانية عقلانية أخلاقية يتضح فى محاولة الصهاينة إحياء تقاليد العنف الجسدى بين اليهود بعد أن أضعفته - فى تصورهم - سنوات طويلة من النفى. وقد رفض بيرديشفسكى التاريخ اليهودى الذى يسيطر عليه الحاخامات والمفكرون اليهود، ونادى بتفضيل الفعل على الفكر، والسيف على الكتاب: «الكتاب ليس أكثر من ظل للحياة، هو الحياة فى شيخوختها... السيف ليس شيئًا مجردًا يقف بعيدًا عن الحياة. إنه تجسيد للحياة فى أعرض خطوطها... وهو تجسيد جوهرى ومحسوس يشبه الحياة إلى حدٍّ كبير». ولذلك أعاد الصهاينة كتابة التاريخ اليهودى، فركزوا على النقاط التى تجلى فيها العنف اليهودى الغريزى، مثل ثورة المكابيين، أو حادثة ماسادا، أو بطولات شاءول، وداود التوراتيين.

٦- الإنسان التلقائى الغريزى الديونيزى يفضل أن يعيش فى خطر، وهذا بالضبط ما حققته الصهيونية للمستوطنين اليهود ـ خيامهم لم تضرب بجوار البركان وإنما فى فوهته. وإذا كان «السيف مثل التوراة هما زينة الإنسان» كما يقول الحاخام أليعازر (وإذا كان السيف مثل التوراة تمامًا «قد أنزلا علينا من السماء» كما جاء فى خطاب لجابوتنسكى ألقاه على بعض الطلاب اليهود فى ڤيينا) فإن كل شىء يصبح مرتكزًا عليه. ولذا فإن الإنسان النيتشوى الصهيونى يقف حاملاً سيفه دائمًا. «هذا هو قدر جيلنا، وخيار حياتنا.. [إن] سقط السيف من قبضتنا، نزعت منا حياتنا» (كما قال ديان فى جنازة أحد أصدقائه الذى قتله الفدائيون الفلسطينيون). إن الحياة الصهيونية هى «حياة فى خطر»، ولذا فإن الفلاح لا بد وأن يكون محاربًا، والصانع لا بد وأن يكون مقاتلاً، وكل المؤسسات لا بد وأن تكتسب طابعًا عسكريًّا، بل إن الافتراض القائم فى إسرائيل هو أن حالة الحرب ضرورة حضارية حتى يمكن صياغة الأمة اليهودية الجديدة وصياغة الإنسان الإسرائيلى. والوضع نفسه أمر ضرورى بالنسبة ليهود العالم خارج فلسطين، فهم أيضًا لا بد وأن يعيشوا فى خطر دائم، وإلا ابتلعهم الأغيار ووقعوا ضحايا الاندماج.

٧- الفكر النيتشوى يرفض الديمقراطية («الديمقراطية معناها تقويض المجتمع... معناها تقديس الكفاية المتوسطة ومقت التفوق والنبوغ... معناها الحيلولة دون ظهور العظماء»). ولذا، فإن غاية الإنسانية ـ من وجهة نظر نيتشة ـ تصبح هى «الإنسان الأعلى... لا الجنس البشرى بأسره»... «إننى أبشركم بالإنسان الأعلى، يجب أن يأتى من الإنسان ما يفوق الإنسان». وحركة التطور الحقيقية لا بد وأن تؤدى إلى ظهور أمة مختارة من هذا النوع من الرجال، وما الإنسان العادى سوى الحلقة أو الجسر الموصل لهذه المرحلة العليا (التى توجد بطبيعة الحال مرحلة أعلى منها إلى أن نصل إلى الحد الأقصى «المطلق» غير المعروف).

والتفكير الصهيونى تفكير نخبوى فى جوهره، وهو نخبوى على مستويين؛ بالنسبة للعرب وبالنسبة لليهود. أما بالنسبة للعرب فإنه يمكن ـ على المستوى الفلسفى ـ القول بأن الفكر الصهيونى، بتحويله الأمة إلى مطلق مكتفٍ بذاته، كان يعنى على المستوى المعرفى نقل العرب وإبادتهم. أما على مستوى الممارسات الصهيونية ضد العرب (من طرد وحبس وتعذيب وإبادة) فإن هذه الممارسات أصبحت من الأخبار اليومية التى تتناقلها الصحف.

وبالنسبة إلى موقف الصهاينة النخبوى من اليهود، يمكن القول بأن الصهيونية تنظر إلى اليهود بمنظارين، فهناك المستوطنون وهؤلاء هم السوبر أمة (على وزن السوبرمان) طليعة

الشعب اليهودى. أما بقية أعضاء الجماعات اليهودية فى العالم (أى خارج إسرائيل) فهم مجرد وسيلة لتنفيذ المخطط الصهيونى («إن أجل ما فى الإنسان هو أنه جسر لا هدف... إن ما يُحَب فى الإنسان هو أنه انتقال وتمهيد»). وقد طرح كلاتزكين هذا التصور حينما أكد أن يهود الشتات ليس لهم سوى فائدة مرحلية، إذ أنهم سيعطون الصهاينة الوقت الكافى لاستخلاص بعض اللبنات «لاستخدامها فى إقامة البناء القومى الجديد». فالشتات فى حد ذاته لا يستحق البقاء، لكنه قد يكون مفيدًا كوسيلة... إن «الوجود المرحلى الانتقالى» للشتات هو بالتأكيد «أمر له أهمية، وهذا بالتحديد لأنه وجود مرحلى». بل إن أهارون ديفيد جوردون تحدث عن الجاليات اليهودية فى الشتات باعتبارها «مستعمرات» تابعة للوطن الأم أو الدولة الصهيونية.

هذه هى بعض مواطن التماثل والتشابه البنيوى بين الفكرين الرومانسى والصهيونى. ولكن رغم هذا التماثل، ثمة نقط اختلاف بينهما أساسية وجوهرية. فبينما كان الرومانسيون يتحدثون عن الإنسانية جمعاء، عن إنسانيتنا المشتركة، كان الصهاينة يتحدثون عن الإنسان اليهودى؛ ولذا فبينما نجد أن علاقة الإنسان بالمطلق فى المنظور الرومانسى هى علامة على إمكانية الإنسان أن يتجاوز عالم المادة وتأكيد إنسانيته، جعل الصهاينة المطلق قاصرًا على اليهود (وهذا امتداد للعناصر الحلولية الوثنية داخل العقيدة اليهودية التى تجعل من الإله إلهًا قوميا، إلهًا لليهود وحدهم). وبينما نجد أن التفرد من منظور رومانسى، والمقدرة على تجاوز السطح وصولا إلى الأعماق، خاصية إنسانية، نجد أن الصهاينة جعلوها مقصورة على اليهود (ومن هنا يأتى حديثهم عن الشعب المختار، وحقوقهم المطلقة التى تَجُبُّ حقوق الآخر)، تماما مثلما فعل النازيون إذ جعلوا نفس المقولات مقصورة على الألمان، ومن هنا كان حديثهم عن «ألمانيا فوق الجميع». وكلا الفريقين لا يختلف عن الإمبريالية الغربية التى جعلت المطلق غربيًّا، ومن هنا يأتى الحديث عن «عبء الرجل الأبيض» و«رسالته الحضارية»، وعن التقدم الحتمى والمستمر الذى يصل إلى ذروته فى الحضارة الغربية. ومن هنا كذلك يأتى الحديث الإمبريالى عن «حق الإنسان الغربى فى غزو العالم، أى أن المطلق الذى كان أداة فى تأكيد تركيبية الإنسان تحول إلى أسطورة جامدة تختزل الإنسان وتستخدم كأداة لسحق الآخر (وهكذا من خلال النموذج التحليلى أمكننا أن نربط بين الصهيونية من جهة والنازية والإمبريالية من جهة أخرى).

وفى النهاية يمكننا القول إن السياق الأساسى للحركة الصهيونية هو الحضارة الغربية فى القرن التاسع عشر، والتشكيل الإمبريالى الغربى (والرومانسية كانت أحد روافد هذه

الحضارة، وكانت الفكر المهيمن آنذاك). أما الدين اليهودى فهو - فى تصورى - لم يكن سوى مصدر لديباجات الصهيونية واعتذارياتها. وأما ما يُسمَّى «التاريخ اليهودى» فهو شىء لا وجود له إلا فى الكتب الصهيونية وكذلك فى الكتب المعادية لليهود واليهودية، أو فى كتابات بعض العرب الذين يرددون المفاهيم الغربية والصهيونية دون فحص أو تدقيق. ولعل أكبر دليل على أن الصهيونية ظاهرة غربية استعمارية، وليست ظاهرة يهودية عالمية، أنها لم تنشأ فى صفوف اليهود العرب أو يهود إثيوبيا (على سبيل المثال)، كما أنها لم تنشأ فى صفوف يهود الغرب إلا فى القرن التاسع عشر، عصر الرومانسية والإمبريالية والعنصرية والتوسع.

ويمكننا أن نخلص إلى بعض النتائج ذات الطابع المنهجى والتى تنصب على طريقة التفكير والتحليل:

يجب أن نفصل، وبحدة، على مستوى التحليل - بين الوصف والتقييم، فالوصف يتطلب نوعًا من التجرد من القيم ورفضًا لمحاكمة الأشياء والظواهر من أى منظور أخلاقى أو فلسفى، كما يتطلب الرؤية الدقيقة التى تحاول أن تصل إلى القوانين الخاصة التى تتحكم فى الشىء، والتى نطلق عليها منطق الظاهرة، ولذا فإننى أؤكد أننى لم أقرن الرومانسية بالصهيونية وأعادل بينهما فى دراستى، أو أننى توصلت إلى أن الرومانسية قد تسببت - بشكل أو آخر - فى ظهور الصهيونية. أو أننى أشرت من طرف خفى إلى أننا يجب أن نقبل الصهيونية لأنها رومانسية، أو نرفض الرومانسية لأنها مقترنة بالصهيونية. كل ما قلته هو أننى من خلال التحليل المتعمق والتصنيف الدقيق للنصوص الأدبية والوثائق التاريخية والفلسفية والاجتماعية وحركة التاريخ نفسها، وهما تحليل وتصنيف يتجاوزان المضمون الواضح والمباشر وصولاً إلى النموذج المعرفى الكامن فى كل من الصهيونية والرومانسية، وهو نموذج يتخطى كلا من المضمون والشكل بالمعنى السطحى، ليصل إلى النقطة التى يكاد يصبح فيها المضمون شكلاً والشكل مضمونًا. أقول إننى من خلال المنهج التحليلى التفسيرى توصلت إلى أن ثمة تماثلاً وتشابهًا بين النموذج الكامن فى كل من الصهيونية والرومانسية رغم الاختلاف الظاهرى الواضح بينهما. وهو تماثل وتشابه متوقع باعتبار أن الرومانسية كانت تشكل أهم عناصر السياق العام للفكر الغربى فى القرن التاسع عشر، والصهيونية هى إحدى الإفرازات العنصرية لهذا الفكر.

وفى تصورى أن إحدى مشاكل الفكر العربى أنه لا يزال فكرًا مضمونيًّا، أى يتعامل مع المضامين المباشرة ولا يصل إلى العلاقات الكامنة، أو إلى النموذج الكامن. ويتسم التفكير

المضمونى الذى ينطلق من الموضوعية المتلقية أنه لصيق بالواقع، لا يحاول تجاوزه، يدور فى فضاء التفاصيل والجزئيات، ولذلك نجد أن النظم التصنيفية ذات الطابع المضمونى ليست جيدة ولا مفيدة. فالتفكير المضمونى يبدأ عادة من الشواهد الملموسة والقرائن الجزئية، أى من مكونات أو عناصر المضمون المختلفة، ولذا فهو يظل حبيس هذا المضمون وحبيس الأجزاء، لا يمكنه أن يصل إلى الكل إلا بصعوبة بالغة، وحين يصل إلى هناك يصعب عليه أن يربط بين هذا الكل وكليات أكثر تجريدًا؛ لأن عيونه مستقرة دائمًا على الشواهد والقرائن والاستشهادات الجزئية المتناثرة الملموسة، ولذلك فمثل هذا التفكير لا يمكنه أن يأتى بأطروحات جديدة خلاقة، ويمثل حجر عثرة فى طريق الإبداع، فالإبداع هو أساسًا اكتشاف علاقات جديدة بين الأشياء. بل إن الهوية الحقيقية لأى شىء لا توجد فيه فى حد ذاته أو فى عناصره المختلفة، وإنما توجد داخل شبكة مركبة من العلاقات بين هذه العناصر لا يمكن التوصل لها إلا من خلال النماذج التحليلية.

ويجب ألا نرفض التعميم، بل وأن نصر عليه، على أن يكون منطلقًا من كل التجارب التاريخية والحضارية فى الشرق والغرب. بل ويمكن أن يكون التعميم مؤقتا، وهو أمر مقبول طالما أنه يفسر جوانب من الواقع، وهو ما يسمى بالتعريف الإجرائى، أى تعريف قادر على تفسير جوانب مهمة من الظاهرة ولكنه لا يدعى أنه تعريف جامع مانع. إن ما يجب أن يحدد موقفنا ليس هو مدى دقة التعميم أو مدى تطابقه مع الواقع بشكل مجرد وإنما مدى مقدرته التفسيرية وملاءمته للمستوى التحليلى الذى اختاره الباحث لنفسه، أى مدى ملاءمته للواقع الذى يجرى تفسيره. فلو كان الحديث عن معدل الجريمة فى مدينة ألمانية فى القرن التاسع عشر، فإن المستوى التحليلى لا يسمح بالحديث عن الحضارة الغربية إلا كعنصر واحد من بين عناصر أكثر خصوصية ومباشرة. ولكن لو كان الحديث عن أزمة المجتمع الحديث، فإن الحضارة الغربية تصبح مقولة أساسية ومستوى تعميمى مقبول؛ لأنه يتفق مع المستوى التحليلى، أى أن مستوى التجريد لا بد وأن يتطابق مع المستوى التحليلى. وهذا فى تصورنا هو مشكلة البنيوية الأساسية، فهى تصل إلى مستوى تجريدى عالٍ، وتصل إلى بنى تشبه البنى الرياضية، ثم تطبقها على كل النصوص والظواهر بغض النظر عن المستوى التحليلى، ولذا فهى غير قادرة على التعامل مع خصوصية الأعمال الأدبية، ولا مع تاريخية الظواهر الاجتماعية، وتظل ضائعة فى الثنائيات المتعارضة. ونحن لا ننكر هنا جدوى المستوى التجريدى العالى، مهما بلغ ارتفاعه، ولكن نبيّن عدم جدواه بالنسبة إلى مستويات تحليلية تكون خصوصية

الظاهرة وتاريخيتها أكثر أهمية من جوانبها العامة التى تشترك فيها مع ظواهر أخرى. وقد قال الرسول ﷺ: «لا فضل لعربى على عجمى إلا بالتقوى» فهو يؤكد تساوى كل المسلمين، بل وكل البشر وإنسانيتهم المشتركة، وبذا تصبح التقوى مقياسًا واحدا ينطبق عليهم كلهم فى كل زمان ومكان. ولكنه مع هذا أكد هوية كل، وهى هوية لها خصوصيتها وتاريخيتها، فتوجه للعربى وللعجمى ولم يطلب منهم التنازل عن هذه الهوية، وإنما اعترف بها بأن توجه إليها.

ولكن بعد مرحلة الوصف والتصنيف والتعميم والتوصل إلى النموذج الإدراكى والمعرفى وتحويله إلى نموذج تحليلى، يمكننا بعد ذلك إطلاق الأحكام القيمية، وحينما نفعل ذلك يجب أن نكون واعين بما نفعل، وبأن التقييم يختلف عن الوصف. كما يجب أن نكون مدركين لنسق القيم الذى ننطلق منه، والفلسفة التى نصدر عنها، وأن نعرف أن الحكم القيمى هو فى نهاية الأمر حكم يحوى داخله شرعيته، فإن كنت تحكم على الظاهرة من منظور إسلامى فأنت تفعل ذلك لأنك مؤمن بالإسلام، وبالتالى فمنطق الحكم (الذاتى) مختلف عن منطق الأشياء والظواهر (الموضوعى أى الذى يقع خارج الذات).

ولعل هذا الموقف يمكننا - نحن العرب المسلمين والمسيحيين - من أن ننفتح على العالم دون أن نفقد هويتنا وقيمنا. إذ يمكننى أن أقوم بقراءة عمل أدبى ما فأصفه وأحلله وأبيّن النموذج الكامن فيه والصور المتواترة فيه، ومعناه، وارتباط شكله بمضمونه، بل يمكننى أن أبيّن مواطن الجمال فيه كعمل أدبى وأربطه بالتقاليد الأدبية التى يصدر عنها، أى أن أقوم بعملى كناقد أدبى ثم بعد أن أنتهى من المرحلة الأولى هذه، أنتقل إلى المرحلة التقييمية التى أتحدث فيها كعربى مسلم أو مسيحى، أؤمن بمنظومة قيمية محددة فأرفض العمل الذى قمت بتحليله وتوصيفه، بل وتقويمه كناقد أدبى، أرفضه كعربى مسلم ومسيحى؛ لأنه ربما يجسد قيمًا أخلاقية لا تتفق مع قيمى الإنسانية والأخلاقية والدينية (وإن لم أصدر مثل هذه الأحكام أكون كجماد ينظر إلى جماد). وبهذا لن يضطر العربى المسلم والمسيحى إلى رفض دراسة عمل ما أو ظاهرة ما؛ لأنها منافية للدين والأخلاق، وإنما سيدرسها ويفسرها ثم يقيّمها من منظوره. وقد يقال إن فى هذا تناقض مع الذات، ولكننى أرد قائلا إن فى هذا تقبل لحقيقة أساسية وهى أن الواقع الإنسانى مركب يحتوى على بنى متداخلة مترابطة، ولكنها ليست مترابطة بنفس الدرجة. وحيث إنه لا توجد علاقة حتمية بين الجمال والخير والقبح والشر، فعلينا أن نتقبل تعدد البنى فنصف ثم نقيّم.

الفكر الصهيونى فى شعر نحمان بياليك(*)

يُعد الشاعر الروسى اليهودى حاييم نحمان بياليك (١٨٧٣ - ١٩٣٤م) من أكبر شعراء أدب ما يسمى بـ« عصر الإحياء القومى اليهودى »، وهو اصطلاح صهيونى يصف تلك الأعمال الأدبية ذات المضمون الصهيونى، والتى تنطلق من الأطروحات الصهيونية الأساسية: أن اليهود شعب واحد، وأن لهم وضعًا اقتصاديًا / اجتماعيًا متميزًا، وأن هويتهم القومية لا يمكن أن تتحقق إلا فى فلسطين.

ولد بياليك لأبوين فقيرين عام ١٨٧٣م، فى قرية روسية بالقرب من زيتومير، وحينما توفى أبوه وهو لا يزال فى السابعة أُرسل ليعيش مع جده المتدين. وفى هذه الفترة من حياته تلقى تعليمه الدينى، وقرأ كثيرًا من الكتب الدينية (التى يشير إليها فى قصائده)، ولكنه قرأ فى الوقت نفسه عددًا من كتب دعاة « الهسكلاه »، أو حركة التنوير اليهودية، ذات التوجه العلمانى الواضح، والتى تدعو اليهود إلى الانتماء إلى مجتمعاتهم، والاندماج فيها، أما عقيدتهم فهى انتماء دينى لا علاقة له بالانتماء القومى. وقد سبب له هذا صراعًا فكريًا لم يتمكن من حسمه طيلة حياته، وحينما بلغ بياليك السابعة عشرة من عمره التحق بأكاديمية فولوزجين الدينية، حيث بقى لمدة ثمانية عشر شهرًا، وهناك بدأ فى الكتابة الأدبية، والتحق بجماعة « أحباء صهيون ». وحينما تخرج عام ١٨٩١م ذهب إلى أودسا، التى كانت آنذاك مركزًا للبحث الثقافى الروسى اليهودى، وقد شجعه المفكر الصهيونى آحادهعام على الكتابة، وساعده على نشر قصائده الأولى، وبعد أن اشتغل بعض الوقت فى الأعمال التجارية، التى باء فى معظمها بالإخفاق، اضطر بياليك للاشتغال بتدريس اللغة العبرية للصغار. وقد هاجر من روسيا

(*) المصدر الذى استقينا منه هذه المعلومات عن حياة بياليك هو كتاب آرثر هرتزبرج **الفكرة الصهيونية** (نيويورك، ١٩٥٩م) ص٨٧٢، أما النصوص الشعرية التى سنعرض لها بالتحليل فى هذه الدراسة فقد قام الدكتور رشاد الشامى - رحمه الله - بترجمتها عن العبرية.

السوفيتية عام ١٩٢١م، ومكث لمدة ثلاث سنوات فى برلين، هاجر بعدها إلى فلسطين، حيث توفى عام ١٩٣٤م. وقد ساهم بياليك فى إحياء اللغة العبرية عن طريق تحرير المجلات، وتصنيف المعاجم العبرية، وترجمة روائع الأدب العالمى إلى العبرية، وكتابة الشعر بهذه اللغة.

ويمكننا أن نقسِّم قصائد بياليك الصهيونية إلى أربعة أقسام، تناولت الأبعاد الأربعة، التى دارت فى إطارها إرهاصات حركة الفكر الصهيونى فى مستهل القرن العشرين وهى:

١- فكرة العودة إلى الأرض والطبيعة.

٢- فكرة الماشيح: المسيح المخلص اليهودى.

٣- فكرة نبذ الهسكلاه، أو بالتحديد نبذ الاندماج فى الشعوب.

٤- موقفه من التراث اليهودى.

١- فكرة العودة إلى الأرض والطبيعة: كانت العودة إلى الأرض - أرض فلسطين - هى الركيزة الرئيسية لفكر جماعة «أحباء صهيون»، والتى عبَّر عنها بياليك فى عدد من القصائد، وقد كانت أولى قصائده التى تحمل هذه الروح قصيدة «إلى العصفور»، التى كتبها عام ١٨٩١م، وفيها يستخدم بياليك العصفور كرمز يخاطب من خلاله رموز الأرض المقدسة، ويطلب منه أن يخبره عن أمجاد الأرض القديمة، ويبثه أشواقه إلى هذه الأرض:

تحية دافئة لعودتك أيها العصفور الجميل

من البلاد الحارة إلى نافذتى

كم اشتاقت نفسى إلى صوتك العذب

أتحمل لى السلام من إخوتى فى صهيون

من إخوتى البعيدين القريبين؟

يا أيها السعداء أتعلمون أننى أعانى

نعم، أعانى من الآلام؟

وارتباط الشاعر بالأرض ارتباط رومانسى حالم، لا جذور له إلا فى وجدانه وذاته، ولعل هذا هو السر فى اختياره رموزا مستقاة من الطبيعة، ليست لها أية أبعاد اجتماعية أو تاريخية. ثم

يسأل الشاعر العصفور عن حال كل من تشتمل عليه الأرض المقدسة، من رموز ذات دلالات دينية لليهود:

أتحمل لى السلام من فاكهة البلاد

ومن السهل، ومن الوادى، ومن قمم الجبال؟

كيف حال نهر الأردن ومياهه الصافية؟

كيف حال كل الجبال وكل التلال؟

والخلفية الطبيعية التى يصفها الشاعر فى قصيدته تتصف بالعمومية، فهو يسأل عن «كل الجبال وكل التلال»؛ لأنه لا علاقة له مباشرة ومحسوسة وشخصية بهذه الطبيعة، بل هى علاقة ذهنية مستقاة من الكتب الدينية والأدبية اليهودية. (وليقارن القارئ عمومية اللغة والصورة عند بياليك، بخصوصيتها وتعيُّنها فى شعر محمود درويش:

(«لن يصب النيل فى الفولغا / ولا الكونغو ولا الأردن فى نهر الفرات

كل نهر وله نبع... ومجرى... وحياة»).

والخلفية الطبيعية العامة هى خلفية الانعتاق من التاريخ اليهودى ومن المنفى، بل ومن كل الآلام الإنسانية. إنها خلفية تمكن الذات اليهودية أن تطرح كل أعبائها التاريخية جانبًا، لتنطلق مثل العصفور نحو البعث الجديد.

والعودة للطبيعة والأرض - التى سيكتب لذاته الانبعاث فيها - تظهر بوضوح وجلاء فى قصيدة «فى الحقل»، التى يعبِّر فيها عن حرقة شوقه للتحرر والانطلاق باندماجه فى الطبيعة الطلقة، فهو يعبِّر عن شوقه إلى الحياة البسيطة فى القرية، نادبًا حظه الذى لم يمكِّنه أن يكون بين إخوانه، الذين حققوا حلمهم فغدوا يحيون من ثمار فلاحة الأرض فى أرض إسرائيل.

ويستهل الشاعر قصيدته هذه بالتعبير عن أنه وجد خلاصه وحريته فى الانطلاق فى الحقول، التى لا تحدها الأسوار، والتى يخيِّم عليها الأمان ويباركها الرب، وذلك لأن مشاعره تنجذب إليها، وتفكيره مشدود نحوها:

هربت اليوم إلى الحقل من حزنى، خائر القوى

هربت إلى حيث تهفو مشاعرى، وتتدفق أفكارى.

ثم يبدأ فى التجاوب مع الحقل ومناجاته، والاختباء بين سنابل القمح، والإصغاء إلى صمت الغاب، مستمعًا إلى أسرارها التى ينبس بها ورق الأشجار:

آتى بين القمح وأختبئ

وأغرق بين سنابله وأندفع مع سيقانه الوفيرة

وأنجرف مع فيضان أمواجها

وأصغى لصمت الغاب وأسمع أسرار الدغل

وفى هدوء يترامى إلى أذنى همس الأشجار

فأسمع سر حديث أوراقها.

إن معجم بياليك يتكون من مجموعة من الكلمات الرومانسية، ذات الدلالة الواضحة مثل: ينطلق، لا تحدها الأسوار، هربت، أندفع، أنجرف مع فيضان أمواجها، أختبئ، أغرق، أصغى لصمت الغاب. وهى كلمات إن دلت على شىء فهى تدل على رغبة الشاعر الدفينة فى أن يلقى بذاته فى أحضان مطلق ما، (الأمة، العمل اليدوى، التوراة، المسيح المخلِّص)، مطلق لا علاقة له بوجوده اليهودى، المتعين فى الوطن الذى يعيش فيه (والذى يطلق عليه الصهاينة كلمة «المنفى»)، وذلك حتى يتسنى له أن يُذيب كل همومه اليهودية، ويصبح فى براءة الأطفال وفى طهر الموتى.

ويستمر بياليك فى نفس القصيدة فى استخدام الصور، التى تعبِّر عن رغبته فى «العودة» إلى كل ما هو غير تاريخى، يستوعب الذات الفردية، فيتحدث عن الأرض بنغمة حانية، رامزا لها برمز الأمومة، راجيًا إياها أن ترضعه من ثديها، لأن نفسه ظامئة إليها:

أغمر وجهى وأهوى على الأرض

وأسألها ذارفًا الدمع فوق صدرها

أماه.. أيتها الأرض الرحبة الكبيرة

قولى لى، لِمَ لا تخرجين ثديك لى؟

فأنا أيضًا لى روح فقيرة.

«أغمر وجهى»، «وأهوى على الأرض» هما استمرار لمعجم بياليك الهروبى، وهما صورتان

فيهما تعبير عن الرغبة فى الانطلاق، ولكنه انطلاق يشبه الموت إلى حدٍّ كبير؛ ولذلك فهو يهوى على الأرض الرحبة الكبيرة، رحابة مطلقة، تذكرنا برحابة القبر الذى يوجد خارج الزمان.

وبياليك مثل كل الشعراء الرومانسيين، يذهب إلى الطبيعة ليبثها همومه، وليصب فى قوالبها أفكاره؛ ولذلك حينما تهب الريح فجأة، وترتعد السنابل ذعرًا، وتتطاير الغلال فى الهواء مثل نعجات القطيع المذعور، يفاجأ الشاعر بأن حركة الطبيعة تشبه - إلى حدٍّ كبير- حركة عقله وفكره، فسنابل القمح تركض مسرعة «إلى حيث ترحل الغيوم»، «إلى حيث يشرق النهار وتهرب السحب»، «إلى حيث تحمل الأحلام نفوسنا».

وينهى الشاعر قصيدته بتأكيد شوقه إلى أن يكون مثل مَنْ سبقوه من إخوانه إلى الهجرة، ويختم القصيدة بأن يرسم صورة للمستعمرين الصهاينة فى فلسطين، يعيشون فى وئام مع الطبيعة وعناصرها:

إخوتى العاملون فى بيت أمى
الذين قد يرفعون أصواتهم فى هذه اللحظة
من أعلى جبل أو تل
مجيبين تحيتى المرسلةَ إليهم.

إن عمومية وصف بياليك للطبيعة تصل إلى الذروة فى تحيته المرسلة إلى «أعلى جبل أو تل»، أى جبل أو أى تل، يتصادف ويكون أعلى من غيره! والصهيونى بياليك لا يملك إلا أن يرسل هذه التحية الباهتة العامة؛ لأن علاقته بهذه الأرض علاقة واهية، علاقة بفكرة واهية، علاقة بفكرة وليس بواقع معيش، أين هذا من شعر درويش الذى يمور بتفاصيل حبه المباشر لفلسطين التى يعرفها والتى عاش فيها، حب يصل به إلى درجة تجعله يشعر بمذاق «ملح الخبز واللحن /وطعم الأرض.. والوطن». إن درويش يعرف فلسطين بجميع تفاصيلها؛ عينيها ووشمها، وأحلامها وهمومها، ومنديلها وقدميها وجسمها، وكلماتها وصمتها وصوتها، وميلادها وموتها، ولذلك فهو لا يرسل تحيةً مهوِّمةً «إلى أعلى جبل أو تل»!

٢- فكرة الماشيح (المسيح المخلِّص اليهودى): وإذا كانت الطبيعة فى شعر بياليك صورة مجازية، يستخدمها لوصف المطلق المجرد، الذى يتخطى التاريخ، ففكرة الماشيح هى الأسطورة الدينية اليهودية، التى يستخدمها ليعبِّر عن الموقف نفسه، وإذا كان ثمة اختلاف بينهما، فهو

يتلخص فى أن صورة الطبيعة المجازية، تعبِّر عن الرغبة فى الهرب إلى مطلق غير يهودى يحرر الشاعر من ذاته اليهودية المنفية، أما أسطورة المخلِّص فهو المطلق اليهودى الخالص، الذى يساعد الشاعر على تحقيق ذاته، عن طريق الذوبان فى الأمة التى تعيش فى أرض الميعاد.

وقد عبَّر بياليك عن المشيحانية (أى الرغبة فى تعجيل وصول الماشيح ووضع نهاية للتاريخ) فى شعره بصور متعددة الوجوه، وحينما كان يعبِّر عن فكرة الماشيح المخلِّص، فإنه كان يقصد الخلاص من عبودية المنفى وإعداد مملكة إسرائيل، بالإضافة إلى أنه أبرز وأكد أن الخلاص الكونى والإنسانى العام مرهون بمجىء الماشيح، وتحقيق مثاليات الشعب اليهودى، وأن أساس المهمة التاريخية لليهود عبر كل الأجيال هو السعى لتحقيق الخلاص، وبما أنه ليس هناك مغزى للتاريخ بدون حياة شعب إسرائيل، فكذلك ليس هناك أى مغزى لأية مثالية معلنة للخلاص، لا تضع فى حسبانها أولاً وقبل كل شىء خلاص شعب إسرائيل. وقد عبَّر بياليك عن هذه الرغبة فى الخلاص، بصورة مباشرة وصريحة- فى قصيدته «آثار الماشيح». ويستهل الشاعر القصيدة بالتعبير عن فقدان الأمل فى الخلاص لتأخر الماشيح فى المجىء:

لم يأت الماشيح بعد ولم يقترب يوم خلاصنا

ولم يسحب كبش الضأن بعد على قمة جبل الزيتون

لقد نفد الدرهم الأخير من جيبنا

ونفدت أنفاسنا وصرنا جميعًا أمواتًا.

لقد تحققت كل النبوءات

التى نطق بها الحكماء وتنبأ بها الأنبياء

هل تحدثوا بالباطل وبثوا الأكاذيب؟

وإلا فلِمَ إذن تأخر قدوم الماشيح؟!

وفى القصيدة نفسها، يواصل الشاعر النغمة اليائسة، مشيرًا إلى الأمل الذى غزا كل القلوب والاستعدادات، من أجل يوم الخلاص بين كل الناس، من مفكرين ورجال دين، وأناس عاديين وسفهاء، ولكنه فى النهاية ينتابه اليأس من كل هذه الاستعدادات، ومن قدوم أمل الخلاص مجسمًا فى الماشيح. وفى قصيدة «إلى الهاجادا» (والهاجادا هو كتاب صلوات يهودى)، يستعرض الشاعر المصائب التى حلت باليهود، وكيف أن القيثارة كانت تواسيهم فى محنتهم،

وتخفف عنهم عبء ما يعانون، ولكن هذه القيثارة انتهى عهدها ومضى زمانها، ولم يعد لها وجود، وحلت بدلاً منها الهاجادا التى تحكى عن روح البطولة اليهودية:

ومنذ ذلك الحين حتى اليوم

لا ملك فى إسرائيل لا ملك ولا قيثارة ولا عود

وتلاشت الأصوات التى صدرت من أوتار القيثارة

وكانت الهاجادا

ومنذ ذلك الحين حتى اليوم

وأنا أنوح بالأحزان

وأتخذ من الهاجادا قيثارة لى

وفى أحلى أحلامه فى الصيف، حتى فى شكوكه وتخبطاته التى تصل إلى الأعماق، ولدى إحساسه بانحدار شعبه، ومع النوازع العاصفة التى جعلت ثقته وإيمانه بالعصر ينهاران - حتى فى تلك اللحظة - كان الشاعر يشتاق إلى يوم الخلاص «إلى يوم العتق». إن هذا الشوق هو كل مُناه، وهو «شمسه» التى تمنحه الأضواء فى الأيام الحالكة المظلمة، فى أيام حياة الكلاب المشبعة بالخزى والفاقة.

وظهور الماشيح لن يتحقق إلا فى نهاية التاريخ والزمان، إذ أن ظهوره هو فى الواقع اللحظة التى سيحل فيها الزمان المطلق محل الزمان التاريخى، وبظهوره يصل التاريخ نهايته، إذ أن التاريخ يحمل معنى التطور والتغيير والتعديل، أما الماشيح فهو ثابت لا يتحول. والماشيح لن يظهر إلا إذا بلغ الفساد ذروته، وبلغت تناقضات التاريخ منتهاها، ووصل استشهاد الأمة اليهودية من أجل مُثلها مداه. والمعاناة المستمرة ستكون السبب فى دفع النهاية، وفى تقريب يوم الخلاص. ولكن ولادة المطلق من النسبى، واللاتاريخى الثابت من التاريخى المتغير ليست ولادة سهلة، ولذا فإننا نجد أن الشاعر يستخدم صورة «النار المحرقة» بدلاً من «الشمس المضيئة» لوصف ظهور الماشيح:

من جبال الظلام سوف ينحت اللهب

وسوف تضىء وتتلألأ روحنا المقدسة.

وفى قصيدة « رسالة صغيرة »، يصف الشاعر الماشيح بأنه مثل « العمود النارى »، (وهذه صورة مستقاة من العهد القديم، الذى كان الشاعر يعرفه جيدًا). وفى قصيدة « موتى الصحراء الأخيرين » يستخدم الشاعر النار المحرقة المخربة مرةً أخرى، حيث يصف يوشع بن نون، القائد العسكرى للنبى موسى، الذى يقف على قمة التل وصوته يهدر فى مواجهة جيشه من اليهود، وهو يستعد لغزو أرض كنعان، فبياليك يرى أن « المنفى » اليهودى الحالى مثل الصحراء التى تاه فيها اليهود وماتوا، ولذا فهو يدعو الجيل اليهودى إلى الاستيقاظ، وإلى رفض حياته، ويطلب منه أن يمتثل صوت يوشع بن نون، ويسير إلى أرض الآباء، لإعداد مملكة بيت داود كسابق عهدها:

صوته يخرج كالسهم مليئـًا بالقوة والطاقة

وكلمته تخترق كالشعلة... كالنار

حتى الصحراء المخيفة، الصحراء الخالية

تردد وراءه « قم يا إسرائيل، قم أيها المسكين ».

وفى قصيدته الشهيرة « حقًّا إن الشعب لعشب »، يستخدم بياليك صورة أخرى لوصف ظهور الماشيح، صورة النفير، وهى صورة مرتبطة فى اللاوعى الجماعى بنهاية الأيام. والنفير مثل النار المحرقة، ينم عن العنف الذى لا بد أن يصاحب التحول من الواقع التاريخى اليهودى المُغرق فى العفن، حيث يرقص اليهود حول العجل الذهبى - إلى الواقع المثالى المفرط فى المثالية، واقع البعث القومى الجديد:

ورقة ذابلة فى شجرة، زبد متصاعد من موجة

كرْم عفن، هل يحييه الندى؟

هل ينفخ النفير وترفع الراية

ليستيقظ الميت أو يهتز؟!

وإن لم يأت الماشيح بنفسه، فإن على اليهودى أن ينفض عن نفسه غبار السلبية. وبلغة تنم عن العنف الحتمى، الذى يصاحب محاولة فرض الرؤية المثالية على الواقع المتغير، يطالب بياليك اليهودىَّ بأن يضرب على القلوب، وأن ينقذ الشرارات من داخله، وأن يضىء كل ظلماتها، وفى قصيدة « مع الشمس » يقول:

إن بحثتم عن ضياء الشمس بلا جدوى

فامضوا واخلقوه من العدم

من الرخام اقطعوه ومن الصخور انحتوه

ومن زوايا قلوبكم اجذبوه.

إن ماشيح بياليك المخلِّص لا يختلف كثيرًا عن ماشيح الروايات اليهودية الأسطورية، وإن كان الماشيح المخلص التقليدى مجرد فكرة أخلاقية أو حلمًا بالعصر الذهبى، فإن ماشيح الصهاينة هو فكرة مثالية تحولت إلى برنامج سياسى، يحاول أن يفرض نفسه على الزمان والتاريخ، حتى وإن أدى ذلك إلى الدمار والخراب، واحتلال الأراضى والبطش بسكانها.

وقد يبدو لأول وهلة أن صور «العودة» الرومانسية - المتمثلة فى كلمات مثل: «الاختباء» و«الغرق» و«الإصغاء للصمت» و«الرضاعة من ثدى الأرض الرحبة الكبيرة» - متناقضة مع صور الانطلاق والتدمير والخلق من العدم، والمتمثلة فى كلمات مثل: «النار» و«النفير» و«قطع الرخام» (و«الأفعى» فيما بعد). ولكن التناقض فى صميمه سطحى، لأن الصور فى مجموعها تعبِّر عن رغبة فى عدم مواجهة المتعين التاريخى، إن كان عن طريق الانسحاب منه أو تدميره كليةً.

٣ - نبذ الاندماج فى الشعوب: فى عام ١٩٠٥م كانت رياح الحرية تكتسح روسيا، وقد جرفت معها أكثر الشباب اليهودى من الرجال والنساء، وقد أعطى هؤلاء طاقتهم لقضية تحرير روسيا من الحكم القيصرى، ولم يلتفتوا إلى دعوة «القومية اليهودية» العنصرية، التى كانت فى مضمونها انفصالاً عن الوطن الذى يعيشون فيه. وهال بياليك ما يحدث، وهو الصهيونى الذى لا يمارس أى إحساس بالولاء أو الحب نحو الإنسانية. فانطلق يحذر اليهود - بلغة قَبَلية متعصبة - من قصاص الرب الذى سوف يحل بهم، لأنهم أعطوا أحسن ما لديهم للثقافات الأجنبية، ورهنوا أرواحهم كالوديعة لدى الآخرين، وشيدوا أبنية روحية وعقلية لكل شعب على الأرض، ثم أغرقوا فيها أرواح أطفالهم:

زرعتم دمعتكم المقدسة فى كل المياه

ونظمتم من خيوط النور شعرًا خادعًا

وأفضتم روحكم على كل رخام أجنبى.

إن علاقة اليهودى بالثقافة العالمية -حسب بياليك- هى مثل علاقته بالأغيار، علاقة تنطوى على الشك والخوف، يلعب فيها اليهودى دور الشهيد والضحية، يعطى ولا يأخذ شيئـًا، كأن «الثقافة اليهودية» -إن كانت ثمة ثقافة من هذا النوع- استحدثت من العدم، ونمت فى أثير لاتاريخى. ثم يستطرد بياليك فى نفس القصيدة (قصيدة «حقًا إن هذا قصاص الرب»)، فيصف كيف تقترب النسور الشابة من النور وتترك أعشاشها القديمة، وحينما تنمو أجنحتها تطير عاليًا إلى النور رأسًا، بينما لا يبقى أى شعاع يمكنهم أن يعيدوه إلى «خيمة يعقوب الخاوية»:

وكلما كبر من أبنائكم نسر وأصبح له جناح

ترسلونه من عشه إلى الأبد

وما إن يحلق فى الأعالى متعطشًا للشمس ومقتدرًا

لا يدع النور ينزل إليكم

وما إن يجتاز السحاب بجناحيه ويشق طريقه للأشعة

لا يجعل الأشعة تهبط إليكم

وهناك بعيدًا على قمة الصخور يصرخ

ويصل صدى صوته إليكم

وتجلسون متكدرين ومكتئبين

فى الخارج مطر دائم وفى القلوب رماد وتراب

وعيونكم مأوى لذباب الموت الذى على نوافذكم

ومأوى للعناكب التى فى الزوايا الخربة.

إن الصهيونى بياليك يرى عالم الثقافات العالمية الإنسانية امتدادًا لاستقطاب الفكر الصهيونى: «فى الخارج الإنسانى»، «مطر دائم». أما فى «القلب» اليهودى الشهير «فرماد وتراب». إن القيم الأخلاقية والإنسانية لا تهمه على الإطلاق، إن لم تعد عليه هو اليهودى بنتائج عملية مباشرة:

إذا كان ثمة عدالة فى العالم فلتظهر فى التو واللحظة

ولكن إذا ظهرت العدالة

بعد أن يكون قد زال أثرى من تحت السماء

فليقتلع كرسيها من جذوره.

وفى عام ١٩٠٦م عام المعاناة الكبيرة ليهود روسيا (ولغيرهم من الأقليات)، حيث وقعت فيهم بعض المذابح أثناء الغليان الثورى الذى سبق الثورة البلشفية، كتب بياليك قصيدة أخرى فجَّر فيها غضبه المتجمع على المنصهرين من اليهود، الذين ذهبوا ضحية قضية ليست هى قضيتهم، ولم يحققوا بما قدموه أى أمل من آمال بنى دينهم. وقد عبَّر بياليك فى هذه القصيدة المعنونة «نادوا الأفاعى» عن عمق الاحتضار الروحى، واستخدم اللازمة المتنوعة، والتى تحمل نفس الفكرة، ففى المقطع الأول من القصيدة تكون اللازمة:

نادوا الأفاعى لتنقل غضبكم إلى أقاصى الأرض

وفى المقطع الثانى تصبح اللازمة:

نادوا النسور لتحمل صرختكم إلى كبد السماء

ويختتم القصيدة باللازمة التالية:

نادوا الغيوم لتحمل حزنكم إلى أرجاء البحار

وفى الجزء الأول من القصيدة، يصور بياليك حالة اليهود فى المنفى وحياتهم الخالية الخاوية، التى يعانون فيها شتى أنواع الهوان، وهو ذلك الهوان الذى يراه من خلال احتجاجه على انصهار هؤلاء اليهود فى مجتمعاتهم، ويرى أن الموت فى هذه الحالة أحسن بالنسبة لهم، لأنهم لا يقدمون شيئًا لقضية البعث القومى اليهودى:

وتتعب أعينكم من التحديق إلى أجواز الفضاء والأرض

حيث لا شىء من أجلكم يحيى المهجة والعين

وحيث بخلت يد الرب وتغاضت عيناه

عن أن تبعث هناك غيمة أو طرفة من ريح

وذبلت حياتكم فى البين من القحط والجفاف

وتمنيتم الموت لأنفسكم وصرختم من ألم حياتكم.

وفى الجزء الثانى يعبِّر عن سخطه الشديد للتخاذل الذى يبديه اليهود؛ لعدم تجاوبهم مع ما يسمى الحركة القومية اليهودية (أى الصهيونية)؛ ولانجرافهم فى تيار الحركات الأخرى، ويتوعدهم بالمصير السيئ:

وبسطتم أكفَّكم للحب وتلهفت عيونكم للمطر

ولكن سحب البركة ستمر، وكما جاءت ستمضى

وصلاة أخيرة ذابلة كاللعنة تتردد على شفاهكم

وتمنيتم الموت لأنفسكم واستهنتم بهول حياتكم.

ولأن حب اليهودى يجب ألا يكون إلا ليهودى مثله، نجد أن رب الأمة القومى لا يرسل المطر أو البركات إلى اليهود المندمجين فى القوميات الأخرى.

٤ - بياليك والتراث اليهودى: لا يملك قارئ أدب بياليك إلا أن يلاحظ عمق التناقض فى موقفه من التقاليد، وعِظم تخبطاته النفسية بين كونه رجل النهضة القومية العلمانية من جهة، وكونه فى نفس الوقت رجل التراث اليهودى من جهة أخرى، وهذا التناقض فى شعره يتضح فى العديد من القصائد، ففى قصيدة «إن شئت أن تعلم» يتحدث عن الدين باعتباره مصدر القوة والبأس لدى اليهودى، ويؤكد أن «بيت همدراش» (البيت التوراتى القديم الذى كان مصلى ومنتجعًا للعلم الدينى)، كان بمثابة البؤرة التى حفظت التراث الروحى لأعضاء الجماعات اليهودية فى الغرب، إذ كان الشباب يتوفرون فيه على مدارسة صفحات التلمود، بياض أيامهم وسواد لياليهم، وهذه المعانى تؤكدها الأبيات على النحو التالى:

إن شئت أن تعلم

من أى نبع استمد إخوتك المقتولون

أيام بؤسهم، قوتهم وبأسهم؟!

وكيف ساروا نحو الموت باسمين؟!

وكيف قدموا أعناقهم،

لكل سكين وكل مقصلة؟!

وصعدوا لكل موقد ومحرقة

وماتوا جميعًا مِيتة القديسين هاتفين: « الرب واحد »...
فسر إلى « بيت همدراش » القاهر للدهور...
وسترى بعض يهود واجمين
وجوههم معروقة معقودة الجبين
هم يهود المهجر الذين يحملون نيره الثقيل
يحاولون أن ينسوا عذابهم
فى صفحة بالية من صحف التلمود
يحاولون أن ينسوا إملاقهم
فى قصص قديمة يروونها
ويطردون همومهم بلحن مزمور يرتلونه.

ونلاحظ فى هذه القصيدة التيار الأساسى نفسه فى شعر بياليك (وفى الفكر الصهيونى عامةً)، تيار العودة إلى المطلق، والمطلق هنا هو الماضى، متمثلاً فى بيت همدراش. ونفس هذا التيار يتضح جليًّا، فى قصيدة « إلى الهاجادا »، التى يعبِّر فيها الشاعر عن تمسكه بمُثُل الحياة اليهودية التقليدية، متمثلة فى الهاجادا التى تحكى عن روح البطولة لدى اليهود عبر العصور، والتى ما تزال تحف بها الأنغام الحزينة لمنشدى بابل:

فيكِ يا صفحات التلمود.. فيكِ أيتها الأوراق البالية
أساطير بديعة وقديمة
وفى أيام جنونى حينما أتأمل المحزونين
تجد نفسى فيكم السلوى.

وفى قصيدة « على عتبة بيت همدراش » (أى بيت الدراسة)، نجد بياليك وقد وقف على عتبة بيت همدراش، الذى يستخدمه كرمز للحياة اليهودية الدينية عبر العصور، لأن المثالية اليهودية -حسب تصوره- تصل إلى ذروتها بدراسة التوراة، ويحاول بث أحزانه فيه، ولكنه يجده خاليًا خاويًا، ويصف الدمار الذى يسود بيت إسرائيل، حيث تخيم العناكب على السقف،

والسطح محطم، والأعمدة التى تسند القبة متهاوية، والحوائط متشققة... إنه انهيار روحى حل ببيت همدراش، تمامًا كما حل بنفس الشاعر ذاته فى الوقت نفسه:

نسيج العنكبوت يتمايل على سقفك

وأفراخ الغربان تتصايح على سقفك الممزق

يا جدران بيت همدراش

يا حوائط المحراب يا ملاذ الروح القوية

ويا ملجأ الشعب الأبدى

لِمَ تقفون هكذا صامتين وكالبائسين؟

هاأنذا عائد الآن من الوادى النكد

هربت لأقول لكم إن الضربات قد زادت

وإننا حاربنا كالأبطال ولكننا ضُربنا من الخلف

إننى يتيم بلا رعاية ومحتاج لرعايتكم

وسأعود إليكم مرة أخرى مسكينا وخجلاً ومهزومًا

ومرةً أخرى يا بيت همدراش

أقف على بابك ذليلاً كالفقير وخاويًا مثلك

أأبكى على خرابك أم أبكى على خرابى؟!

أم على كليهما معًا، أبكى وأنوح؟!

ثم يشير الشاعر إلى أن كثيرين قد تركوا أعشاشهم بحثًا عن حقول أوسع، آملين فى العثور على السعادة هناك، ويرى الشاعر أن النصر لم يكن حليفهم، فقد تحطم بعضهم وظل البعض الآخر هائمًا فى مساكن غريبة، ولا شك فى أنه يقصد الاتجاه لدى كثير من شباب اليهود نحو الهسكلاه، وتخليهم عن مُثُل الدين اليهودى البالية:

وفى الحقول ما يزال كثيرون تائهين

هل سيموتون مِيتة الصالحين أم سيجدون الراحة

فى حياة الطالحين وسينسونك إلى الأبد؟

وبعد هذا الصراع وتلك الحيرة والتخبط الواضح بين الخواء، الذى يستشعره بارتمائه فى أحضان الملاذ الروحى اليهودى، وبين الروابط الوثيقة -التى لا تزال تربطه بهذه الرموز الآخذة فى التداعى والانهيار- يحاول الشاعر تأكيد تمسكه بالبقية الباقية من الإيمان والحفاظ عليها:

لقد تغلب علىَّ عدوى، وخلفنى مجردًا

ولكننى أنقذت إلهى فأنقذنى إلهى

لن تنهارى يا خيمة الرب وسأعيد بناءَك

وسأحْيِى الجدران من أكوام ترابك.

جف العشب وذبل الزهر ولكن الرب سيبقى إلى الأبد.

وفى قصيدة «وحدى»، التى كتبها فى يوليو ١٩٠٢م، يعبِّر الشاعر عن آلام «الروح المقدسة»، رمز الروح اليهودية، التى تئن مثله فى حسرة، بينما الجميع قد تخلوا عنها، ومع أنه يحس بكل جوارحه بآلام «الروح المقدسة»، فإنه يذوب شوقًا إلى ذلك العالم الساحر، عالم الهسكلاه، ولكن روابطه بعالم التقاليد تجعل الفراق عسيرًا، فتبقى نفسه مجزأة بين العالمين:

كلهم حملتهم الريح، كلهم جرفتهم النسور

وترنم صباح حياتهم بنشيد جديد

وأنا فرخ وديع فى القلب والمهجة

تحت أجنحة الروح المقدسة.

وحدى أنا بقيت

وبقيت مثلى وحدها الروح المقدسة

وقد بكتنى بهدوء وانحنت علىَّ

كأنما يحرسنى جناحها المهيض هامسًا إلىَّ

جميعهم مضت بهم أجنحة الرياح

جميعهم طاروا

ووحدى قد بقيت.

في هذه القصيدة يتضح تمامًا أثر كتب الهسكلاه، التى كانت تؤثر فيه باطراد، وتجعله يشعر بالغثيان حينما يقرُب الكتب الدينية، حسبما يعبِّر عن ذلك فى خطاب سيرته الذاتية إلى يوسف كلاوزنر: «لقد أصبحت الكتب الدينية بالنسبة لى مقززة كالوجبة الثقيلة، وقد حاولت ببقايا قواى أن أصمد على كرسيِّى، لكن وهنت مثابرتى يومًا بعد يوم». ونحن نجد بياليك فى الحالة النفسية، الرافضة مُثُلَ الدين اليهودى وتراثه فى قصيدته «أمام دولاب الكتب» (١٩١٠م). وفى هذه القصيدة يسترجع الشاعر أيامه الغابرة، حينما كانت الكتب الباهتة والصفراء هى كل ما يعرفه، وكان يظل يمعن النظر فيها ليل نهار، لدرجة أن جزءًا من روحه كان ينغمس فى مضمونها، ولكنه بعد سنوات من التيه فى العالم الكبير، عالم المعرفة والثقافة، يقف مرةً أخرى أمام الدولاب، حيث الأوراق الثمينة مرتبة فيه، ويحاول أن يستعيد صلته بها، ولكنه يشعر أن مفتاح عالمه القديم قد ضاع، وأن لغة الأسرار مع هذه الكتب قد فُقِدت، ويساور الشك قلبه، ألا يكون ثمة طائل من التمسك بروح الماضى، وأن تكون محاولة ذلك إضاعة للوقت فيما لا منفعة من ورائه، وأن كنوز الماضى لا يمكن أن تثريه، وأخيرًا يعرب عن حيرته وشكه؛ لأنه فَقَد القدرة على فهم لغة الأسرار الخاصة بهذه الكتب:

ألم أدرك شبابى معكِ أنت فقط
كنت لى كالحديقة فى حر يوم الصيف
وكنت لرأسى كالوسادة فى ليالى الشتاء
وتعلمت أن أحفظ فى أوراقك تذكار روحى
وأن أضمِّن سطورك أحلامى المقدسة
وأنا الآن بعد مرور وقتٍ طويل
بعد ما صرت معتدًّا بنفسى، مقطب الجبين
ها هى دورة حياتى تعيدنى وتضعنى أمامك ثانيةً
أيتها الكتب المكنوزة فى الدولاب
ويا نازحات من لافون وسلثنيا وأمستردام وفرانكفورت(*)
يا عجائز الكتب إننى أنظر فيك ولا أعرفك

(*) مدن أوروبية كانت فيها مراكز ثقافية ودينية يهودية مهمة. وقد طُبعت بها كتب دينية يهودية عديدة.

ومن بين حروفك لم تعد تنظر إلى أعماق نفسى
الأعين اليقظة، تلك الأعين الحزينة لشيوخ غابرين
ولم أعد أسمع هناك همس شفاههم
ينسل من قبور نسيت ولم تعد تـُزار
وأنتِ يا كواكب السماء يا حب روحى
يا من تفهمين مكنونات قلبى
ما بالك صامتة، صامتة؟!
أحقًّا لم يعد لدى جفنك الذهبى قول
أو إشارة خفية تقولينها لى ولقلبى؟!
أم أن هناك الكثير وأنا الذى نسيت لغتك
ولم أعد أسمع بعد لغتك، لغة الأسرار
أجيبى يا كواكب السماء، فإنى حزين!

وهذه الحال من الصراع، الذى تعلوه نغمة الرفض للتراث اليهودى، والتى تعبِّر عن التحلل الروحى اليهودى، يعبِّر عنها بياليك بصورة رمزية من خلال خلفية الثورة الروسية عام ١٩٠٥م، فى عمله الأدبى الطويل «سفر النيران»:

«... وفتحت عينى على سعتهما محدقًا فى السماء، ورفعت رأسى وأنا هابط إلى النهر، وفجأة إذا بصوتِ ماء وضجة، واستحمام يتناهى إلىَّ كأنه تيار بلور، ويرن فى أذنى كرنين قيثارة، ونظرت فذهلت؛ هناك فى الجدول قبالتى رأيت شبح فتاة تستحم، يلمع صفاء بشرتها، فأراه من خلال العتمة فيسكرنى... وكنت أندفع إليها اندفاع النمر، لكن صورة لشبح القديس لمعت أمامى، فخنقت شهوتى وأنا أزأر كالليث، ثم اختفيت وراء صخرة، ورحت أتلصص من مكانى على الجسد الرائع، أكلت بعينى لحم الفتاة العارى الأبيض، فقدت نفسى فى ترجرج نهديها البكرين، وضممت قبضتى وألقيتها فى الهواء، لا أعرف فى وجه مَنْ؟ فى وجه السماء التى تبلونى، أم فى وجه الشيطان الذى يتحدانى، وإذا بقبضتى تقع على نتوء الصخرة كأنها المطرقة فتفتتها، بينما راحت قدماى تطحن أحجار الحصى... ولما فارقنى

سكرى أحاطنى ظلام رهيب، فخفت من نفسى خوفًا شديدًا، فزعت من الفراغ ومن كفة المقلاع، وشاهدت نفسى فإذا بها سوداء بيضاء معًا، وقد اختلط فيها النور بالظلام، ورأيت قلبى فإذا هو جحر لأفعوان، وعش لنسر... ».

وهنا نجد بياليك يرمز للهسكلاه، وللانفتاح على عالم الثقافة الأوسع الأرحب، الذى أطل عليه - حين رأى شبح الفتاة العارية - من عتمة الحياة الدينية المتعصبة، ويحاول أن يبيِّن مدى الصراع الذى اجتاحه حينما حاول الاقتراب منها، وتحديه القديس، الذى يرمز به لقيم الدين المتحجرة، متمثلاً إياه فى صورة جده العجوز التقى الورع، الذى طالما شدَّد عليه فى هذه الناحية. (ويمكننا القول إن دولة إسرائيل هى ذلك الشيخ القديس، محاولاً السير مثل الفتاة العارية، أو هى الفتاة ذات النهدين البكرين، تحاول التحدث بنبرات الشيخ القديس؛ أليست هى دولة الأنبياء المحاربين، والقديسين الذين يحملون الرشاشات؟!).

إن عالم بياليك يظل عالمًا مغلقًا بالنسبة لنا، لأن الشاعر لا يوجه الدعوة إلينا كبشر للتعاطف معه وأحزانه، فاثنينية الرؤية اليهودية والصهيونية الحادة تصدنا وتمنعنا، ولذا تظل الرموز والطلاسم مجرد إشارات لأفكار مجردة، ليس لها معنى أو عمق إنسانى، وكذلك تظل الصراعات الحادة بين القديم والجديد، بين العلمانى والغيبى، بين الدين والقومية، صراعات غريبة علينا، لأنها تدور فى صدر شاعر فصل نفسه عن بقية البشر، ومن الملاحظ أن الشاعر عالم - كل العلم - بأن الصراعات التى يواجهها لا يمكن حسمها، لأنه غارق فى الأساطير اليهودية، التى يعرف أنها ماتت، ولكنه لا يملك أن يعلن موتها، بل إنه يتحسر من أجلها، ويبكى ويدافع عنها بعدوانية وشراسة. ولعل هذه الشراسة فى الدفاع تفسر استخدامه صور النار والنفير، والعناكب والأفاعى، وهى صور تدل على أن الشاعر يفكر فى الموت أكثر من تفكيره فى الحياة، أو يفكر فى حياة مبنية على رؤية صميمها الموت!



شاءول تشرنحوفسكى بين التمرد والاستسلام

تتضح كل تناقضات الفكر الصهيونى فى أشعار وكتابات الشاعر شاءول تشرنحوفسكى، الذى وُلد فى روسيا فى ٢٠ أغسطس ١٨٧٥م، وتعلم العبرية والروسية فى طفولته، وقرأ العديد من الكتب الأدبية العالمية. فمن بين قراءاته نجد قصص جول فيرن، وإسكندر دوماس، وأشعار شللى، جنبًا إلى جنب مع التلمود، والكتب الدينية اليهودية القديمة. ودرس تشرنحوفسكى الطب فى هايدلبرج فى ألمانيا، حيث تزوج من سيدة روسية مسيحية من أصل أرستقراطى، تقية ورعة متمسكة بأهداب دينها وتعاليمه، وبعد ذلك رحل إلى سويسرا، حيث مارس مهنته، ومنها هاجر عام ١٩٢١م إلى فلسطين، واستقر فيها حتى حانت منيته عام ١٩٤٣م.

تتسم قراءات تشرنحوفسكى - بل وحياته - بضرب من الازدواجية العميقة، التى تعبر عن نفسها فى أدبه، سواء من ناحية الشكل أو المضمون. فأدبه يهودى متمرد على اليهودية فى الوقت ذاته. فعلى سبيل المثال نجده ينصرف عن الأشكال الأدبية العبرية ليقلد الأشكال الأدبية الغربية، من سوناتا إلى ملحمة إلى خمريات أنكاروتية إغريقية، بل إنه ترجم كثيرًا من الأشعار الغربية إلى العبرية، وهو مشهور كمترجم شهرته كشاعر، هذا من ناحية الشكل، وأما من ناحية المضمون فتمرده يظهر بشكل أجلى وأوضح، فهو من أتباع الفيلسوف الصهيونى بيرديشفسكى، الذى نادى بتخليص اليهودية من روحانيتها المتطرفة، ومن تركيزها الزائد على البؤس والشقاء والاستشهاد، كما أنه نادى بإعلاء قيم أخلاقية نيتشوية، كان يعدها البعض غير يهودية، مثل الفرح والقوة الجسدية والعدوانية، وقد حاول تشرنحوفسكى أن يطرح جانبًا القيم اليهودية التقليدية التى تثقل كاهله. ففى قصيدة « إنى أعتقد » - على سبيل المثال - يتغنى ببعث الإنسان اليهودى الجديد، وبالشعب اليهودى الذى لا ينوء تحت نير الغيبيات والقيم الدينية:

شعبى هو الآخر سيزدهر، وفوق الأرض سيظهر نشء جديد

سيلقى بالسلاسل التى تغل يديه، وسيرى النور أمام عينيه

شعب يعيش ويحب ويعمل ويفعل، يقينًا إنهم أحياء على الأرض

وليس فى العالم الآخر

لا يعيشون على الأمل فى السماء ولا يَقرون عينًا بالعقيدة الخاوية.

ويلقى تشرنحوفسكى بنفسه فى أحضان الطبيعة لينسى يهوديته، والهرب إلى الطبيعة له دلالة خاصة بالنسبة لليهود، إذ أن الديانة اليهودية من أكثر الديانات معاداةً للطبيعة، فبؤرة الوجدان اليهودى - عبر التاريخ - كانت دائمًا وأبدًا القبيلة والجماعة، وإذا كانت الشعوب الوثنية تعبد العناصر الطبيعية، مثل الشمس والقمر والأشجار، فقد كان على اليهود أن يؤكدوا استقلالهم عن طريق ابتعادهم كليةً عن أى عبادة لتلك العناصر، وأصبح محط العبادة هو إله اليهود الذى يحل فى الأمة (أى أنه بدلاً من الطبيعة عبد العبرانيون القدامى أنفسهم)، وبهذا يكون من المنطقى لليهودى -المتمرد على يهوديته- أن يعود للطبيعة والوثنية القديمة، وهذا هو ما فعله تشرنحوفسكى فى كثير من تراجمه وقصائده، فهو قد ترجم إلى العبرية العديد من القصائد «الوثنية» مثل الإلياذة والأوديسة، كما أنه عادةً ما يشير فى شعره إلى آلهة وثنية؛ مثل أبولو وأدونيس، كما أن الشاعر يتخذ موقفًا وثنيًا إغريقيًا فى بعض قصائده؛ مثل السونت رقم ١١ من سلسلة السونتات المعنونة «إلى الشمس»:

إن قلبى ليحثنى على أن أتغنى بالكواكب والشمس

هل ستنصبون أنفسكم قضاة وتمرغوننى فى التراب؟!

لأننى لا أصب خمرى لإله الجماهير

لا ولا أضع على رأسه الأكاليل، راقصًا مع الناس

لأنه فى معبده السماوى، لا يتجسد فى صورة ولا يظهر فى كتاب

وهو لم يأت ليُظلم نور عيونى بكتاب الأسلاف المتغطرس

كتاب مهرته بتوقيعى حسب شريعة القانون كميثاق غبى

ولكن إن مرت عليك موجات من الوحى المقدس

سَرت فيك رجفة الفرح أثناء الخلق النبوى

إن شعرت بغزارة حياة القلب تسرى فى كل الأشياء الخفية

إن شعرت بكل هذا -يقول الشاعر- فلتعرف إذن أن إله الطبيعة قد تقبلك، وهو إله -كما ترى- يقف فى مقابل الإله اليهودى القديم، الذى يسن القوانين ويرسل بالكتب المتغطرسة، التى ينوء اليهودى بحملها. إن هذه القصيدة تذكرنا بقول موسى هس، الفيلسوف اليهودى: «إن الدين اليهودى مثل المصيبة التى لا يملك اليهودى إلا أن يحملها!» ولكن تشرنحوفسكى يفضل أن يهرب بكل جوارحه من هذه المصيبة إلى إله الطبيعة، وإلى عالم الإغريق الوثنى، يقول فى سوناتا رقم ١٣:

يا آلهة العالم الذى اختفى امسكى بى، أنا لا أملك الفرار

يا آلهة الأمة التى تضفى الجمال على كل ما لمسته يداها

أضحى الجمال حكمتها، وحكمتها الجمال

إن روعتك لتسقط مثل المطر على العالم السفلى وعلى المحيط.

وهو يتساءل فى آخر هذه القصيدة:

هل العمل مستمر؟ وهل الدروب ستصلك؟!

هل أصب زيت الرب، أم سأختار زيوتى؟!

والتساؤل هنا خطابى، فلقد اختار الشاعر طريق الجمال والفرح، طريق اليونان والوثنية، مخلفًا وراءه تاريخ اليهود الطويل بكل مآسيه وآهاته، فلقد قال الشاعر فى السوناتا الأولى مخاطبًا الشمس:

إننى أنحنى لك فى صمت، إننى أنحنى فى بهجة لأصلى لك

مثلى مثل سنبلة ذهبية فى حقل قمح مترع بالحبوب.

إن كيانه وذاتيته اليهودية يذوبان تمامًا فى هذا الكل الرائع، أو كما يقول فى السوناتا الثامنة:

سأشدو فى جوقة اللانهاية، ولن أكف عن الشدو

ففى قلبى يقطن الندى الذى لا يزال يتساقط فوق التلال.

والنماذج السابقة التى اقتبسناها يسرى فيها تيار قوى للغاية من وحدة الوجود؛ فالشاعر

تبتلعه موجات الوحى المقدس، التى تسرى « فى كل الأشياء الخفية »، والشاعر نفسه يصبح شيئًا: « سنبلة ذهبية » فى حقل كونى مترع بالحبوب، وهو سيشدو فى « جوقة اللانهاية »؛ لأن قلبه امتزج بالطبيعة ويتساقط عليه الندى. إن الهروب إلى الطبيعة، إلى جانب أنه هروب من الذات التاريخية المحددة، هو أيضًا هروب من العقل ومن التاريخ، بل ومن الوعى الإنسانى ذاته، يقول الشاعر فى سلسلة أخرى من السوناتات تسمى « عن الدم »:

من الفخ إلى الهاوية، ومن الظلال إلى الظلام تسقط، مثل بقايا نيران خامدة
تبارك بدنس لتستمد الوحى وبخفة تثنى على العقل... ذلك الضوء الزائف
الذى ينيم أرواحنا حتى ننسى آلامها، ينيمها بالفرح المترع، وبموسيقى القيثار
وبالحدود والقواعد والقوانين نصل إلى نظريات متحضرة، معقدة ولا حياة فيها
ولنكن مثل الأطفال الصغار مرة أخرى
مثل قطرة فى الفيضان، أو تنهدات المروج
لا بحث، ولا هدف، ولا قاعدة، ولا طغيان
مثلما كنا فى الأيام القديمة، قبل أن نتحكم
فى الأرض والضياء، قبل أن نصيب الحكمة
وقبل أن ترهقنا الأنبياء.

إن العودة إلى الطبيعة هى عودة إلى البراءة المطلقة، براءة تجعل من الإنسان طفلاً، بل قطرة فى اللانهاية السائلة، لا تمارس أى إحساس بالذنب أو بالتاريخ، ولا تشعر بأية حدود.

ولكن ثمة نبرة يهودية متميزة فى شعر تشرنحوفسكى، تختلف اختلافًا بيِّنًا عن النبرة المتمردة « العلمانية » الوثنية، ففى قصيدة « فى أحلامى » نجد أنه يستخدم الأشكال الشعرية العبرية القديمة. فالقصيدة هى أساسًا نواح من أجل العودة إلى صهيون، وهذا موضوع تقليدى كتب عنه الشعراء العبريون، منذ العصور الوسطى حتى منتصف القرن العشرين. فى هذه القصيدة يسمع الشاعر - فى أحد أحلامه - بلبلاً يصدح فى سكون الليل فى فلسطين، إن الطائر يتغنى بالشعب الذى كان يقطن يومًا ما هذه الأرض، ولكنه الآن يجوب فى أطراف الأرض ومسالكها، ويغمر الحزن قلب الشاعر، بل إن البراعم والأزهار والنخيل وأشجار الزيتون تحزن هى الأخرى لشدو الطائر الحزين.

وإحساس اليهودى بأنه منفصل عن الأغيار، عدو لهم، يتضح فى قصيدة «فليكن هذا هو ثارنا». يقول الشاعر فى القصيدة: إن اضطهاد الأغيار لليهود سيملؤهم بالدنس، وسيفقدهم طهارتهم، إذ «إن دم اليهود سيتخلل كيانهم حتى يسمم أساس وجودهم ذاته». والقصيدة تجسيد لحقد مسموم، لا يمكن لأى إنسان سَوِىّ فهمه أو معرفة كنهه، وهى تعبير عن إحساس بالألم لا يزيد صاحبه إنسانية، بل يعمق من كرهه وحقده، ولعل هذه القطعة توضح للقارئ بشكل ملموس تعميماتنا النقدية:

سيأتى اليوم الذى تغرس حد سكينك فى عنق أخيك، ابن أمك
كأنك تذبح خنزيرك المفضل..
سيكون رنين أنات موته مثل موسيقى المهرجان
فى أذنيك المتلهفتين يوم الثأر!
وينتف ابنك شعر ذقنك التى علاها الشيب
ويرفع فى وجهك قبضته الصلبة مهددًا
وسيناديك من حنجرته الحيوانية:
«أيها الشرير!» وأنت تذرف الدمع
أمام كل الناس!
يا يوم الثأر والعقاب!
حين تعرض ابنتك الحبيبة نفسها، عاهرة صفيقة
ملكتها الرغبة العارمة، وسكرت من الخمر
وأخذت تهمهم لك بكل قصص الزنا
الذى ارتكبت...
هذا هو ثأرنا
فليعش ثأرنا
نرثه جيلاً بعد جيل!

وإذا كان من الصعب أن نسمى مثل هذا السباب شعرًا، إلا أنه فى الوقت ذاته يبين لنا بوضوح وجلاء الجانب اليهودى القبلى من شعر تشرنحوفسكى.

ومن أشهر قصائده اليهودية، قصيدة «باروخ المغنتسى»، وهى عبارة عن «مونولوج» طويل، يناجى فيه بطل القصيدة قبر زوجته، محدثـًا إياها عن أتراحه وأوجاعه وأحقاده، وتدور حوادث القصيدة فى العصور الوسطى، حينما تمر الحملة الصليبية الأولى على بلدة مغنتسيا على نهر الراين، ويقوم الجنود بقتل بعض اليهود، ويحملون البعض الآخر على اعتناق المسيحية، وكان من بين الفريق الأخير يهودى يسمى أورى، وحسب الوقائع التاريخية نعرف أن الندم قد تملك أورى بعد فعلته هذه، فقتل ابنتيه، ثم انتحر بأن أحرق نفسه. ولكن تشرنحوفسكى غيَّر هذا الجزء من القصة، جاعلاً منها قصة ثأر واستشهاد (البطل والشهيد بدلاً من الضحية)، فغيَّر اسم أورى إلى باروخ «المبارك»، ثم حوَّله إلى بطل يقوم بإضرام النار فى الدير والمدينة، وتهلك ابنتاه أثناء الحريق. والقصيدة طويلة للغاية، لذا فسنكتفى بترجمة بعض المقتطفات منها، متعرضين لها بالتحليل.

تبدأ القصيدة بالحديث عن هذا الموضوع الشائع المتكرر فى كل الأدب العبرى، اضطهاد اليهود واستشهادهم:

فى الشوارع تجرى جموع الفلاحين والحرفيين، رجال على الخيول
أنات الموتى، وبكاء الأطفال، أصوات النساء يلتمسن الرحمة
الأوانى المحطمة، والملابس المهلهلة، والدماء تجرى فوق الطين كالماء
وصيحات تملأ الروح والرعشة: فلنضربهم حتى الموت.

فى وسط هذا الهرج والمرج، ينقذ باروخ جسده بأن يعتنق المسيحية، ولكن مأساته -كما يراها هو- ليست مأساة فرد وقع ضحية اضطهاد الأغلبية، بل هى مأساة الشعب اليهودى ككل، ولذا تفقد المأساة حدتها، بل وعمقها الإنسانى، وتتحول إلى صراع بين كتل مجردة.. اليهود والأغيار:

حينئذٍ لعنت شعبى، إسرائيل، ضرع أمى، مربيتى
إلهى... وكل مقدَّسات أبى بصقت عليها لاعنـًا!

بعد بؤسه الجماعى يتذكر باروخ بؤسه الفردى، ولكنه حتى وهو فى هذه اللحظة، كل ما يوجعه أن يسجد لآلهة غريبة عنه، وليس لإله قبيلته المألوف لديه:

حينئذٍ لعنت كل آمالى، وخنقت كل كيانى

أقول « أبى » للغريب، وأقول « أمى » للغريبة

وأخذت عهودًا على نفسى لإله لا أعرفه، ولا أشعر نحوه بأى ولاء

ثم انحنيت له ولكل قديسيه.

إن ما يؤلمه ليس مأساته كإنسان وكفرد، بل كيهودى اضطر للانسلاخ عن جماعته، ولذا فاعتراضه على الإله المسيحى ليس اعتراضًا عقلانيًا أو حتى عاطفيًا، بل هو اعتراض قبلى، من العسير علينا كبشر وكأفراد التعاطف معه أو تقبُّله، ولأن إحساسه بمأساته قَبَلى، فإنه يتذكر على التو طفولته بكل سماتها وطقوسها اليهودية:

آلهتى الجديدة! تجرى أمام عيونى

صور من أيام طفولتى، رجل لم يبلغ الثالثة عشرة بعد

فخور فى البداية بالبارمتسفا [بلوغ سن التكليف الدينى]، وبيد مبتدئ، مرتجفة

أَلُفُّ التفليم (الشال) خشية أن يسقط...

تحت نور التوراة أنحنى، توراة آبائى.

وحينما يرسم لنا الشاعر صورة حياته اليهودية السابقة، نكتشف أنها « لم تجلب له سوى السعادة »، فالريح الرقيقة تمر على منزله الصغير تداعبه، والنحل ينتقل بين الأزهار، وأوراق الأشجار خضراء، أما الثمار فذهبية، والطيور تشدو وتغرد، وتطير فرحة من غصن إلى غصن.

بعد هذه الصورة المفرطة فى الرومانسية، ينفجر ينبوع الحقد فى داخل باروخ، ويستمطر لعنات إلهه على أعدائه من الأغيار:

فليسرع الرب بهلاككم، وليصبكم بالأوبئة

حتى يدخلوا الرعب على قلوبكم، وتلوذوا بالفرار من أنفسكم.

ثم يطلب بعد ذلك من الله أن يبتليهم بالأحزان، وأن تحتقرهم الأشياء الزاحفة السامة، التى يمقتها التراب، وأن يبلغوا من القبح درجة، يخافون معها من النظر إلى وجوههم ذاتها، ويصل هذا الدعاء الكريه إلى ذروته القبلية فى هذه الأبيات:

فلترسل يا إلهى، إنى أضرع إليك، أن ترسل سيفك لتثأر منهم
ولتتركهم فى بؤس شديد، دون ذرية
فلتصب حنقك على الأمم التى لا تعرفك
لأنهم قد دمروا مساكن شعبك وأكلوا نصيب يعقوب
يتحول إلى ما يشبه الفامبير، مصاص الدماء:
فى كل ليلة نصعد، نصعد من قبورنا حيث دفنا
لنشرب دماء هؤلاء الجزارين، حتى تسكر أرواحنا
نرضع من أنهار الدم، رشفة رشفة، قطرة قطرة
نسكر من الحزن ونسكر من الآهات، حتى تراهم عيناى يرتجفون

لا يبل لى صدى، وأشعر بالشماتة من نظراتهم، وقد تجمدت أثناء الليل من العاصفة، ومن شعرهم الذى يقف من الرعب.

إن عقدة شمشون تسيطر على وجدان تشرنحوفسكى، فشمشون لم تعلمه هزيمته حب الإنسان، ولم تطهره آلامه من الدنس، بل كان كل همه أن يحل الخراب على أعدائه، حتى ولو أدى هذا إلى فنائه هو شخصيًّا. وقد استعدى ربه على الجميع فى عبارته الشهيرة: «علىَّ وعلى أعدائى يا رب». وهذه هى أيضًا حال باروخ، فهو الآخر شمشون لم يطهره الألم، بل زاد من ضراوته وانعزاله، ولذا فهو يشعل النار التى ستأتى على الدير وعلى المدينة، والتى ستحرق بناته وتؤدى إلى هلاكه هو فى نهاية الأمر:

انظر هناك! إن ألسنة اللهب المتألقة تقفز إلى أعلى
ويداى هاتان هما اللتان قامتا بهذا الفعل
ويدى هى التى أوقدت هذه النار الجنائزية
حتى تلتهم ألسنتها عظمة وذنوب أمة فاسدة
تتحول إلى خراب أبد الدهر، ينعق البوم فوق قلاعها فى الليل.

وفى جزء آخر من القصيدة يصف باروخ مشاعره أثناء التهام ألسنة النار المدينة:

وفى أثناء الضوضاء والفوضى جريت فى شوارع المدينة

لأرى أعدائى بأرواحهم المحطمة، ولأشهد هزيمتهم
ولأراقب الدموع تسيل من عيون الأب، حينما يسمع
صوت ابنه يئن وهو يحترق فى الفرن، وأشعر بالشماتة
لقد ضحكت، وضحكت فى شوارع المدينة على الأمهات الباكيات.

وباروخ لا يقوم بفعله هذا نتيجةً لاستجابة عاطفية مباشرة لموقفه، أو بناءً على تدبر عقلانى، بل إننا نكتشف أنه مثل شمشون، لا يتصرف إلا بناءً على وحى ربانى (أو وحى قَبَلى بمعنى أصح):

تتملكنى روح عملاقة، تستيقظ فى صدرى
تهمس، وتتحدث، وتنصح، ممسكة بأوتار قلبى
ولكنها تهمس لى برفق، الآن يحل السكون والظلمة
وتخيم سحابة رمادية، سيدة الظلام.

وبحلول الظلام يحاول البطل أن يعرف ماذا يطلب منه هذا الصوت الربانى، وفى نهاية الأمر يعرف أن عليه أن يفعل شيئـًا، ولكنه لا يعرف طبيعته على وجه التحديد، وسريعًا ما تنقشع الغيمة، وينبعث صوت الرب مثل هدير الأنهار مرتفعًا، يغطى على صوت الدنيا، إلى أن يرى باروخ:

فوق صورة قديس شمعة وحيدة تشير إلىَّ، واقفة يرتعش لهيبها
وهكذا أحضرها ربى إلى يدى مثل نور الخلاص
وبغتة أضاءت حجرات روحى المظلمة
ويبدأ الحريق، وتبدأ ألسنة النيران فى التهام كل شىء، ولكنها ولا شك نيران ربانية
آلاف الألسنة الصغيرة والشرارات تمطر فوق كل شىء
كما لو كان نور الله قد تساقط متناثرًا من السماء نفسها فوق الأرض.

ومن الغريب أن الشاعر يربط بين نور الخلاص ونور الله من جهة، وبين النار المهلكة الحارقة من جهة أخرى، ولكن الإله القبلى لا يكترث إلا بأبناء قبيلته. والشاعر فى القصيدة

نفسها، وعن وعى أو عن غير وعى، يصف النار وصفًا أقرب إلى الصدق من وصفه إياها فى الأبيات السابقة:

إن النار مثل آلاف الألسنة العملاقة، جاءت تلعق الحوائط

وهو بهذا يربط بين النار والأشياء الكريهة فى نفسه، ثم يضيف قائلاً:

ارتفعت ألسنة النار وأحرقت، ولعقت السقف

مثل الثعابين الصغيرة التى تلتف فى صمت وتضحك فى خبث.

إن نار باروخ أبعد ما تكون عن الطهر والبراءة، واستخدام الشاعر لصورة الثعبان، وهى صورة الشيطان التقليدية، ليدل أكبر دلالة على أنها ليست بنار ربانية، أو أن باروخ من عبدة إله من نوعٍ خاص، لا مكان للرحمة أو الشفقة فى قلبه، ولعل هذا يفسر لماذا تعصف نيران هذا الإله بكل مظاهر البراءة فى القصيدة، فهى تحرق بيت الشاعر نفسه، وتأتى على أشجار حديقته، وهى كما رأينا من قبل تهلك الأطفال، بل إن باروخ ليجد لذة خاصة فى مشاهدة هلاك الأبرياء:

حينما أمسكت النيران بالحائط

أمسى قلب العصفورة الخائف مثل قطعة ثلج

وحومت دون جدوى حول العش

ثم أسرعت عائدة مرةً أخرى

أجنحتها المرتجفة تغطى العش

تصرخ من أجل أولادها عند صدرها

مرتجفة، مرتعشة، باكية من الخوف

وتحوم مرةً أخرى، فألسنة اللهب تقترب

مرة تلو الأخرى تدور حول العش

ولكن ليس هناك من ينقذها أو يجمعها

لو أننى أردت، لأنقذت العش

والمخلوقات التى فيه بكل يسر

ولكن لم أستطع أن أفعل شيئًا... كما لو كانت قواى

كلها ولَّت... برهة وجيزة

ألم تكونى أنتِ مثل

العصفورة وأولادها؟!

من تملكته الشفقة عليكِ؟ ألم يكن مصيرك

أنتِ وأولادكِ، مثل مصير العصفورة القاسى الفظ؟!

ووصف الشاعر المشهد غنى عن التعليق، فهو يجسِّد وبشكل حاد عنصريته ولا إنسانيته.

ويبدو أن تشرنحوفسكى كان ينجذب دائمًا إلى الشخصيات المتطرفة العنيفة الانتحارية فى التاريخ اليهودى، وبركوخبا هو واحد من هذه الشخصيات الشمشونية (إن صح التعبير)، التى اتخذ منها الشاعر اليهودى مثلاً أعلى، ففى قصيدة كتبها فى شبابه، يشكو الشاعر من الظلم الذى لحق بابن الكوكب (بركوخبا)، والكوكب هو رمز المسيح المخلِّص، الذى سماه شعبه الجحود ابن الكذب (بركوزيبا)، وكوزيبا هى القرية التى وُلد فيها بركوخبا، وكان يسمى بركوزيبا قبل تقمصه شخصية المسيح المنتظر. ويعبِّر الشاعر فى قصيدته هذه عن أمله فى أن أجيال المستقبل ستزيل هذا العار، وأن شعبًا قد تطهر من أدران النفى، سيعيد إلى البطل اعتباره وما يستحق من تبجيل. وقد كتب تشرنحوفسكى مسرحيته الشعرية الوحيدة عن ثورة بركوخبا، وعن انتحاره هو وأتباعه. من كل ما تقدم يمكن أن نخلص إلى أن التيار اليهودى القبلى فى شعر تشرنحوفسكى قوى وواضح تمامًا، وأن رؤيته -فى كثير من الوجوه- قد شكلتها نشأته وقيمه اليهودية.

ولكن لكلٍّ من القطبين - العلمانى أو الوثنى والدينى، رغم تعارضهما وتناقضهما - وجود حقيقى فى شعر تشرنحوفسكى، ولذا كان على الشاعر أن يحسم هذا التناقض بطريقة ما، وقد لجأ تشرنحوفسكى إلى الحل الصهيونى، المتمثل فى الإبقاء على الجوهر الأسطورى للفكر القبلى اليهودى، وإضفاء غلالة من العلمانية المعاصرة عليه. يقترح الشاعر -على سبيل المثال- أن يُعاد بناء اليهودية فى أرض فلسطين، واليهودية التى ينادى بها تشرنحوفسكى ليست هى اليهودية التقليدية «المتحجرة، والمبنية على الدراسة والتفقه»، بل هى يهودية جديدة عفوية، تؤمن بالروح، وتعادى الفكر، وهو يرحب بظهور الصهيونية؛ لأنها - فى تصوره - نتاج هذا الضرب

من اليهودية: «إن اليهودية المعادية للفكر قد أعطتنا هرتزل وأتباعه... وجابوتنسكى ورجال جماعة البيلو، ومعظم الحالوتسيم (الرواد)، وهذا النوع من اليهودية، وليست اليهودية التقليدية هى التى ستبنى الوطن القومى». إن اليهودية الجديدة لا علاقة لها بالتراث اللاهوتى اليهودى، أو بكتب المفسرين والشراح والمعلقين، التى لا حصر لها ولا عدد، بل إن هذه اليهودية الجديدة لا علاقة لها بالقديم حتى من الناحية الوجدانية. يقول تشرنحوفسكى: «إن العالم يتكون من المنتصرين والمنهزمين... والمنهزمون أكثر عددًا من المنتصرين... وأنا حامل لواء أنشودة النصر، وأريد أن أشق طريقى فى العالم كأحد المنتصرين، وحظّى كيهودى أن أكون شاعر الهزيمة... ولكنى كيهودى، سأظل أحمل أنشودة الغزو». إنه يرفض تاريخ الاستشهاد والخنوع والهزيمة، بمعنى أنه يرفض التاريخ اليهودى أو تواريخ الجماعات اليهودية كلها، والشخصية اليهودية برمتها، أو الشخصيات اليهودية المختلفة، وينادى بيهودية جديدة، يهودية الغزو والبطش.

ولكن تشرنحوفسكى - على طريقة الصهاينة - يعود إلى التاريخ العبرانى القديم، لا ليدرسه ككل، بل ليركز على بعض النقاط فيه، التى تساند وجهة نظره، فهو مثلاً يعود إلى فجر التاريخ اليهودى، ليكتشف أن الشعب اليهودى كان يعيش على صلة وثيقة بالطبيعة، أى أنه يمزج بين الوثنية الطبيعية والعقيدة اليهودية، ويرى الواحد مرادفًا للآخر، وهذا ما يقوله فى السوناتا التاسعة، من مجموعة السوناتات المعنونة «إلى الشمس»:

إن أجنحة الليل البدائية تنشر الظلمة فوق العالم
ويلتحم سر الصحراء بالظلمة
ثم تخرج القبائل المجتمعة من خيامها فوق كل تل
لتنحنى لإله الشمس مرتجفة، فى سرَّائها وضرَّائها
بدلاً من أن تنحنى للإله.

وإذا كان اليهود قد حل بهم الشتات، وتركوا تلك الحياة الطبيعية الأولى، إلا أن طقوسهم - حسبما يرى الشاعر - تدل على قوة الوشائج التى تربطهم بالطبيعة:

ورغم أن الأمة غيَّرت سماواتها، سماواتها الزرقاء
ورغم أن نجومها أظلمت، ورغم أنها تنزح تحت غير سماء القرية
ولا تزال تتقدم طورًا للأمام وطورًا للخلف

إلا أنها تخرج مرة كل شهر فى ليل الأسرار

لتبارك القمر، تمامًا كما كانت تباركه

حينما كانت فوق قمة جبل الجبال، حيث يقطن الإله الخالد.

ويبدو أن تشرنحوفسكى وجد يهوديته المنشودة فى العصور الضبابية الغامضة، التى سبقت غزو القبائل اليهودية أرض كنعان، فأنشودته -كما يدَّعى هو نفسه- تستمد حياتها من الأيام القديمة، والدم الذى يجرى فى عروقه هو دم غزاة أرض كنعان، الذين تركوا لأولاد أولادهم رؤية لوطن يهودى، يمتد من نهر الفرات إلى الجزيرة العربية. وفى قصيدة « إنى أسمع إيقاعًا » يؤكد الشاعر أن أسلافه جيل من الرعاة، غزا وفتح أرض كنعان لشعب لا أرض له، وقد سمى الشاعر هذه القصيدة « وعد بلفور الذى ظهر قبل وعد بلفور »، وهى تسمية طريفة ولا شك، تعطينا مفتاحًا لفهم أساطير تشرنحوفسكى العلمانية، فهو يؤمن ببعض الأساطير اليهودية القديمة؛ مثل الشعب المختار، والعودة إلى أرض الميعاد، والرب الذى يقود شعبه إلى هذه الأرض، ولكنه يحوِّل كل هذه الأساطير إلى برنامج سياسى « قومى »، يتبناه بمنتهى الجدية. وبينما زعم وعد بلفور أنهم أخذوا بعين الاعتبار الحقائق التاريخية والسياسية، مثل وجود شعب « غريب » فى أرض الميعاد (ومن هنا صاغوا تلك الوثيقة السياسية بلغة غامضة مراوغة)، نجد أن تشرنحوفسكى أسير رؤياه الأسطورية، لا يرى سواها، وإذا كان الواقع مغايرًا للرؤيا، فهذا لا يهم على الإطلاق، فالإنسان اليهودى الجديد الغازى، الفاتح، المؤمن بالعنف، يمكنه أن يعالج الموقف، وهذا هو فى الواقع ما تريد أن تنقله لنا قصيدة تشرنحوفسكى « وقت الحراسة »، التى كتبها فى تل أبيب فى عام ١٩٣٦م:

هذه الليلة أيضًا سنضطر للسهر

ممسكين بالسلاح مبقين إياه فى أيدينا

ممسكين بالمذراة، أو العصا، أو المنجل.

وهو يقف مدججًا بالسلاح، لأنه فى حرب مع « رجال الصحراء.. المتوحشين »، ناسيًا أو متناسيًا أنه هو الغازى وأنه هو السارق، ولكن رؤية الصهيونية تعميه عن رؤية إنسانية الآخرين، وأحيانًا عن وجودهم.

ومن أشهر قصائد تشرنحوفسكى على الإطلاق قصيدة « أمام تمثال أبوللو »، التى يمزج فيها بين التيارين المتناقضين، مبينًا أن « وثنيته » اليونانية لا تختلف كثيرًا عن عبادة الذات القومية اليهودية القديمة، التى أحياها الصهاينة فى عصرنا الحديث:

أتيت إليك، يا رب العصور المنسى، رب الأزمنة القديمة والأيام الأُخر

يا من تسير عواطف الرجال الأشداء، تحطم قواهم وهم بعد فى ريعان الشباب!

يا رب أجيال من الجبابرة الأشداء والعمالقة، تهزم بجبروتهم حدود أوليمبس

موطن أبطالهم، ثم تزين جباههم الأبية بأكاليل الغار.

إن الشاعر يأتى لأبوللو إله القوة، لأنه ينتمى إلى « شعب مريض »، ويقبل على إله الفرح، لأنه عضو فى « قبيلة من البؤساء »:

فقد أتيت إليك، أما زلت تعرفنى؟ أنا اليهودى.. غريمك منذ القدم!

إن مياه كل محيطات العالم بكل هديرها المتعدد

لا يمكنها أن تملأ الهوة الفاغرة فاها، والتى تفصل بينى وبينك.

السماء نفسها، والسهول الفسيحة الممتدة، لا يمكنها أن تسد الهوة التى تفصل بين توراة أسلافى وديانة عابديك.

ولكن هذا اليهودى قد سأم يهوديته، وضاق بها ذرعًا، ولذا فهو « يعود » للإله اليونانى، ولكنه فى الوقت ذاته يعود للحقول والأرض، ولذات يهودية جديدة صاغها الشاعر فى مخيلته:

إننى أول من يعود إليك فى لحظة أمقت فيها مخالب الموت

روحى الحية ملتصقة بالأرض، تحطم السلاسل التى تغلها

وليس اليهودى وحده هو الذى يبعث من جديد، بل إن إلهه أيضًا يمارس نفس التجربة:

لقد هرم الشعب، وإلهه هو الآخر نالت منه الشيخوخة

والعواطف التى كبح جماحها

تثب إلى الحياة مرة أخرى من سجن السنين

تصيح كل عظامى: نور الإله هو نورى

ويهتف كل عضو فىَّ: الحياة.. آه.. الحياة

نور الإله والحياة.

وفى المقطع الأخير من القصيدة، يتضح لنا بجلاء أن الشاعر لا يهرب من يهوديته ولا من إلهه، وإنما يعيد صياغتهما بشكل سطحى، فاليهودى العائد لأبوللو ليس إلا اليهودى القديم، الذى كان يعيش متصلاً بالطبيعة، دون وعى تاريخى أو أخلاقى، بل وما أبوللو سوى إله اليهود، الذى قاد شعبه إلى أرض كنعان:

وأتيت إليك، أتيت إليك لأسجد أمام تماثيلك وصورتك، يا رمز تألق الحياة

أسجد وأنحنى أمام الخير والسمو، ولكل ما هو مجيد فى هذا العالم

لكل ما هو رائع بين المخلوقات

ولكل ما هو متسامٍ فى ديانات الكون البدائية، إننى أنحنى للحياة، وللبسالة والجمال

إننى أنحنى لكل الأشياء الثمينة، التى سرقتها الآن الجثث الحية والذرية العفنة

الذين يثورون على الحياة التى منحنا إياها الإله القادر، رب البرية، المليئة بالأسرار

رب الرجال، الذين غزوا أرض كنعان كالعاصفة، ثم قيدوه بأغلال تعاويذهم.

إن تصوُّر تشرنحوفسكى لليهودى الجديد مبنى على أسطورة لا تختلف فى أسطوريتها ولا فى لا إنسانيتها عن الأساطير اليهودية القبلية القديمة، التى يدَّعى الشاعر أنه يرفضها. كما أن إلهه القومى العلمانى - إله الأفراح والحياة اليهودية الجديدة - لا يختلف فى تعطشه لدم الأغيار عن إله باروخ الذى يتلذذ برؤية هلاك الأبرياء.

وقد هاجر تشرنحوفسكى مع مَنْ هاجر من الصهاينة إلى فلسطين، واستقر فيها، وكتب قصائد تؤيد الغزو الصهيونى لأرض كنعان، كما أسهم فى الدعاية الصهيونية بشكل واضح، ومع ذلك كانت تمر عليه لحظات يخامره فيها الشك من كل هذه «الضوضاء»، وقد عبَّر عن هذا الشك فى قصيدة تسمى «ليس لى شىء يخصنى»، ولعل من المفيد أن نذكر أن القصيدة كُتبت فى القدس عام ١٩٣٩م، وهى تعبِّر عن إحساس غامر بالغربة:

ليس لى شىء يخصنى، ولا حتى مائدة، وأحيانًا حينما تنسج اللحظة الواهنة الشاحبة

خيوط العنكبوت حول روحى المثقلة، فى الليالى الرهيبة، أو فى منتصف الليل الساكن

حينئذٍ يبدأ قلبى، الذى سأم أكاذيب الغوغاء، فى الصلاة من أجل لمسة يد رقيقة.

وفى حجرته فى القدس يستمر الشاعر فى التأمل:

داخل أربعة حيطان غرفة ليست لك، حيطان احتكت بها أجساد الغرباء

مغيِّرين ألوانها بنظراتهم ولمساتهم، أيديهم صقلت المزلاج، وجعلت مقبض الباب لامعًا

نسج العنكبوت بيته فوق المدخل الحزين، فوق التراب الذى خلفه الغرباء

والذى يحكى عن رغبات الآخرين وأذواقهم

خيوط العنكبوت فظة وقبيحة، والغرفة ليس فيها أى شىء تبحث عنه عيونك بولهٍ...

لا ولا يوجد فيها أى تذكار سعيد

يؤنسك برموزه، ويلمح لك بالنور والصوت، كما أعرف هذا أيضًا، إننى لن أبتنى أبدا

بيتًا، لا ولن أمتع ناظرى برؤية المعول الذى يضرب الصخر،

أو بالأرض التى تظهر عريها لكى ترسى الدعائم.

لا ولن أبارك كل طوبة كلما ارتفع الحائط، لا ولن يشدو قلبى حينما يشيَّد السقف القوى.

ويستمر الشاعر فى سرد الأشياء التى لن ينالها فى حياته.. فهو لن يمكنه أن يغرس شجرة أو يرويها، كما لن يمكنه أن يجنى ثمرها:

لقد تجولت طيلة حياتى، وربما سأستمر فى التجوال

وملكية الأرض ليست من نصيب المتجول، إنها ليست من نصيبى.

وحينما يتعرف الشاعر على لاجذريته، وعلى هُويته كجوال أبدى يقول:

حيث إن هذه المائدة ليست لى، فلن أضع عليها شيئًا أمتلكه كليةً، شيئًا يظل معى أينما ذهبت.

هذا الشىء هو تمثال من حجر: رمزًا لرغبته العارمة فى شىء من الثبات والديمومة، (وإن كان فى الوقت نفسه رمزًا لرفضه العقيدة اليهودية، التى تثقل كاهله، والتى تفرض عليه تراثًا

لا يمت بصلة لوضعه كإنسان فى العصر الحديث. ففى سفر الخروج (٢٠،٥) يُطلب من اليهود ألا يصنعوا تمثالاً منحوتًا ولا صورة ما، «مما فى السماء من فوق، وما فى الأرض من تحت، وما فى الماء من تحت الأرض» ولأن القصيدة تعالج لحظة ضعف فردى غير قبلى، فهى تتسم بعمق إنسانى، يتخطى إلى حدٍّ ما حدود رؤيته القبلية (رغم أن القبلية اليهودية تترك أثرها على بعض الأبيات الشعرية) ولعل أصدق دليل على اتساع تجربة الشاعر فى هذه القصيدة، هو نوع التمثال الذى يريد، فهو يريد تمثالاً لموسى أو هوميرُس أو أفلاطون، أو جوته، أو شكسبير أو أشعيا أو عشتروت والقائمة -كما نرى- غير مقصورة على أبطال اليهود وأنبيائهم، وهذا ضرب من الهرطقة ولا شك! وكل التماثيل التى يريدها الشاعر مصنوعة من مادة صلبة، فهو يريد تمثالاً مصنوعًا من حجر البازلت أو النحاس أو الخشب أو الحديد أو العاج، والإشارات المتعددة لتلك المواد الصلبة تدل دلالة واضحة على تعطش الشاعر إلى حياة ثابتة، ولكن لنتذكر أن الشاعر يطلب تمثالاً متنقلاً، أى أنه يريد حياة حقيقية، فيها قسط من الثبات وقسط من الحركة، حياة لا تسيطر عليها المطلقات اليهودية الثابتة.

ولكن يجب أن نشير إلى أن لحظة الإحساس بالغربة هذه لحظة نادرة، بل يمكن القول: إننا لم نجد أية قصيدة أخرى فى أعمال تشرنحوفسكى تماثلها، فقصائده الأخرى تعبِّر إما عن تمرد كامل على اليهودية، أو تقبُّل أعمى لها، أو محاولة لمزج التمرد بالتقبُّل عن طريق طرح تصور جديد لليهودية: تصور ينبع من أساطير علمانية وثنية، ذات ديباجات يهودية!



هتلر يحاكم اليهود

دراسة فى رواية چورچ ستاينر نقل أ. هـ. إلى سان كريستوبال

چورچ ستاينر (١٩٢٩م) مؤلف وعالِم لغوى بريطانى يهودى، يعمل حاليًا أستاذا فى جامعتى كامبردج وچنيف، من أهم مؤلفاته **تولستوى أو دوستودفسكى** (١٩٥٩م)، و**موت المأساة** (١٩٦٠م)، الذى يذهب فيه إلى أن سبب موت المأساة هو المنظومة المعرفية المسيحية ثم الماركسية، أما فى **اللغة والصمت** (١٩٦٧م)، فإنه يتناول مسألة التآكل التدريجى للرؤية الإنسانية (الهيومانية)، بسبب إفساد اللغة عن طريق الدعاية السياسية والإباحية والماركسية، ومن ثَمَّ يصبح الصمت هو الاستجابة الوحيدة اللائقة بفظائع عصرنا، وفى **قلعة بلوبيرد** (١٩٧١م) يبيِّن أن ثمة علاقة بين التجريد الموضوعى، الذى يتسم به البحث العلمى، وبين عدم اكتراث البشر بالحقائق السياسية الاجتماعية المتعينة. وقد طوَّر ستاينر موضوع اللغة فى كتابيه **خارج حدود الدولة** (١٩٧١م)، وبعد بابل (١٩٧٥م)، حيث حاول أن يقدم نموذجًا لعملية الفهم والإدراك.

كتب ستاينر رواية قصيرة بعنوان **نَقْل أ. هـ إلى سان كريستوبال**، ولم تحدث الرواية ضجة كبيرة وقت صدورها، ولكنها حينما تحوَّلت إلى مسرحية تُعرض على مسارح لندن، أصبحت حديث الناس وموضع سخطهم ومحط إعجابهم. ويجب أن نقرر ابتداءً أن هذه الرواية القصيرة، ليست مجرد رواية سياسية محصورة فى نطاق الصهيونية، وإنما هى رواية ذات مجال إنسانى واسع، تتناول عدة موضوعات، بعضها سياسى والآخر فلسفى. ويمكننا القول بأن الرواية تأخذ فى شكلها المباشر شكل «رحلة مغامرات» من النوع المعروف، كما أنها تتضمن عناصر كثيرة من القصص البوليسية.

تبدأ الرواية بالإشارة إلى شائعة، مفادها أن هتلر لم ينتحر، وأنه لا يزال على قيد الحياة،

مختبئًا فى مكان ما فى أمريكا اللاتينية (كما فعل عدد كبير من الزعماء النازيين، ومن بينهم أيخمان). وتحكى الرواية كيف أن أحد اليهود الذين نجوا من معسكرات الاعتقال، يؤمن بصدق هذه الشائعات، ويقضى بضع سنوات من حياته فى البحث عن أ. هـ (أدولف هتلر)، وفى اقتفاء أثره، إلى أن يتأكد من وجوده فى داخل أعماق غابات الأمازون فى البرازيل، فيُعِد الخرائط والخطة اللازمة، ويُجند مجموعة من اليهود الأوروبيين والإسرائيليين، الذين يؤمنون بنظريته، لتعبر البحار والقارات، ثم تخترق الغابات إلى أن تصل البقعة المذكورة، وهناك تجد هتلر رجلاً هرمًا يعيش مع حارسين، عندئذٍ يقوم أفراد المجموعة بقتل الحارسين، ثم يحملون غنيمتهم البشرية إلى سان كريستوبال فى البرازيل، على أن يرسلوا به إلى إسرائيل كى يُحاكم هناك.

الرواية إذن رواية مغامرات بوليسية فى حبكتها (أو حدوتتها)، مثل روايات شرلوك هولمز وأرسين لوبين، ولكنها بغير شك أكثر من ذلك. فهى أيضًا «رواية بحث»، تتحوَّل فيها الأحداث السطحية إلى رموز مركبة وقضايا عميقة. وهو بحث يقوم به عدة أوروبيين فى مجاهل غابات الأمازون المظلمة، وهى فى هذا تشبه الرحلات ذات النمط الأولى المتكرر (بالإنجليزية: آرك تايب Archetype)، حيث يترك البطل عالم التاريخ المألوف ليغوص فى الظلام، وليواجه المجهول والشر (مثلما يحدث لمارلو فى رواية كونراد قلب الظلمة). والبقعة التى يختبئ فيها هتلر تُوصف بأنها «جهنم الخضراء»، فهى جهنم التى يختبئ فيها الشيطان، فمياهها وصلت درجة الغليان، ورمالها المتحركة لا تظهر على أية خريطة. وهى تُوصف بأنها أرض المستنقعات والهواء الكبريتى الجُهنمى، وإذا ما أشعل المرء مصابيح فى هذه البقعة، فإن الظلام الدامس يحيط بها ويلفها، حتى يبدو وكأن الضوء يتراجع تحت هجماته، وحينما تمطر السماء هناك، فهى لا تمطر مطرًا عاديًا مثل الذى نعرفه، بل هى تهطل كالشلالات السوداء، التى تندفع لعدة أيام وليال، تقتلع فى طريقها الأشجار السامقة، وتحوِّل التراب العطشان إلى بحيرة يعلوها الزَّبد، ولا يمكن لأى شخص أن ينجو فيها بحياته؛ حينما تمطر الدنيا فى هذه البقعة، يتعاطى الهنود المخدرات، حتى يسقطوا فى غيبوبة كاملة، ولا تظهر بقعة واحدة من ضوء الشمس لعدة أيام، والخفافيش التى تمتص دماء البشر، والثعابين السامة والحشرات القاتلة، كلها تهاجم الإنسان فى هذه البقعة، وتفتك به وتدمره أينما ذهب.

ومع هذا تُوصف البقعة بأنها «أقرب شىء إلى الفردوس على الأرض»، فقد أصاب الإنسان الأجزاء الأخرى بالبوار والخراب، فاقتلع الأشجار وشوه الغابات وألقى فيها

بالقاذورات، أما فى هذه البقعة فثمة أمثلة حية على الفردوس؛ الزهور اليانعة التى لا يُعرف لها اسم، أوراقها فى رقة خيوط العنكبوت، يشع بريقها على حافة المستنقعات، والنجوم تندفع فى سكونها إلى قبة السماء.

ولكن لماذا تُوصف البقعة بأنها: جهنم والجنة، الجحيم والفردوس، دار العذاب ودار الهناء؟ لعل الروائى يقصد أن يظهر البقعة كجنة بسكانها الهنود، الذين يعيشون فى وئام مع الطبيعة على عكس الإنسان الأوروبى، الذى يحاول هزيمة الطبيعة، وافتراسها، ولعلها محاولة من جانبه لإظهار تداخل الحقيقة والزيف، وهذا هو أحد الموضوعات الأساسية فى الرواية.

والقصة كما قلنا « قصة بحث »، ولكنه بحث لا يكلل بالنجاح، إذ تبدأ القصة بأشياء واضحة ومحددة، أو شبه محددة، فنحن نعرف أن هتلر السفاح هرب إلى غابات الأمازون واختبأ هناك، وأنهم قبضوا عليه، ولكن يوجد من البداية إلى النهاية (أو ما يشبه النهاية) خيط طويل متعرج، فنعرف شيئًا من الحقيقة ثم نفقدها، ونقترب منها ثم نبتعد عنها، ولا نكاد نمسك بالخيط حتى يفلت من بين أصابعنا. ولنأخذ هتلر نفسه، هذا المركز الأساسى للرواية: مَنْ يكون؟ هناك أولاً النظرية القائلة (التى يأتى ذكرها فى الرواية) بأن هتلر كان يحتفظ دائمًا بشبيه له، وأنه حينما حانت اللحظة الحاسمة فإن الذى انتحر هو الشبيه وليس هتلر نفسه، ولكن هناك دائمًا الاحتمال أن يكون الشبيه هو الذى فر، وأن الذى انتحر هو الفوهرر، ولكن من نصدق؟

وثمة نظرية أخرى، ترد أيضًا فى الرواية، تقول: إن هتلر كان فى واقع الأمر يهوديًّا، أو على الأقل تجرى فى عروقه دماء من أصول يهودية. (وهذه الرؤية الروائية قد لا تستند إلى حقيقة تاريخية، ولكنها تستند إلى شائعة تاريخية، إذ يُقال.. إن هتلر كان طفلاً غير شرعى لرجل يهودى عاشر أمه وهجرها، ويُقال: إنه لهذا السبب حُرقت كل الأوراق فى أرشيف قرية لنز، بعد أسبوع من تولى هتلر منصب مستشار ألمانيا). « هل قَتل هتلر كل اليهود لأنه كان فى واقع الأمر يهوديًّا، حتى يصبح بذلك هو اليهودى الوحيد المتبقى؟ وإن لم يكن هتلر يهوديًّا، كيف تأتى له إذن أن يفهم اليهود فهمًا كاملاً؟ » هذه هى بعض الأسئلة التى تطرحها هذه الرواية الخلافية.

تختلط فى هذه المقطوعات « الحقائق » المصمتة، بالنظريات المجردة، بالشائعات التى لها أساس واهٍ من الصحة، بالأكاذيب التى ما أنزل الله بها من سلطان، بالتأملات الفلسفية،

التى تخرج بنا عن دائرة الواقع المباشر لتدخل بنا عالم الأنساق الفكرية، بالأحاسيس الذاتية التى لا تحتمل الصدق أو الكذب؛ لأنها مغرقة فى الذاتية. من هو هذا المختفى الذى يجرى البحث عنه؟ هل هو هتلر؟ هل هو جزار اليهود؟ أم اليهودى الذى سئم اللعبة وقرر أن يفجرها وينهيها؟ من هو هتلر؟!

ثم ما الهدف من رحلة البحث والانتقام هذه؟ هل الغرض منها هو فعلاً القبض على هتلر (أو شبيهه أو بقاياه) لمحاكمته؟ أليس من الأفضل الاحتفاظ بأسطورة هتلر الذى ذبح الملايين من اليهود، لأنه لو حُوكم هتلر فإنه قد يصبح إنسانًا أو مجرمًا عاديًا، وإيقاع القصاص عليه قد يُنهى القصة أو القضية كليةً؟ عند هذه النقطة تختلط الأمور فى عقل القناصة اليهود، ويقترح أحدهم إطلاق سراح أسيرهم والاحتفاظ بالأسطورة.

ونحن لا نعرف شيئًا عن هتلر إلا من خلال الآخرين، فهو يصبح « جزارًا » أو شيئًا بعيدًا نسمع عنه. فى البداية يشيرون إلى « الجزار الأكبر »، ذلك الذى يشير بإصبعه إلى الثعبان فيولى مذعورًا، ويشع من عينيه بريق غريب، وتتحرك شفتاه أثناء نومه، وكأنه لا يزال يُدلى بإحدى خطبه الشهيرة للجماهير الألمانية، فيَسحرها ويُنيمها ثم يُملى عليها إرادته.

نعم! هذا هو هتلر، ولكنه بعد أن يُلقى القناصة القبض عليه يصبح واحدًا منهم، بل إنه يحميهم، فيُحذرهم من الخفافيش ماصة الدماء، ويكون بمثابة المرشد لهم فى الغابة، وحينما يسقط من على المحفة التى يحملونه عليها، يضحك الجميع على ما حدث، وحينما يُصاب أحدهم بالحمى يُرشدهم إلى كيفية تمريضه، بل ويُساعدهم هو نفسه فى ذلك. ومن أطرف الأحداث فى الرواية حادثة تنكو الهندى الأحمر، الذى يراقب هذه المجموعة من الرجال البيض التى تحمل رجلاً، فلا يرى فيه سوى رجل عجوز، شأنه شأن رجال قبيلته من الكهول، الذين يجلسون على مشارف الأبدية، ولذا فحينما يُقرر أن يتواصل مع أفراد المجموعة، « فإنه يذهب مباشرةً إلى حيث كان هتلر منحنيًا فوق ظله، فينحنى أمامه ويضع هديته عند أقدامه، فهو يعرف أنه لا بد من تكريم الكهول، وأن الذين بلغوا من العمر عتيًا -مثل هذا الرجل المنحنى القامة- أثمن من الأحجار الكريمة ». وبعد ذلك يتقدم إليه قائلاً: « أيها الرجل القديم، فلتوصِ أسلافك بى خيرًا ». وحينما يسمع هتلر صوت الموسيقى لأول مرة بعد مرور ثلاثين عامًا، فإنها تشجيه ويطلب سماع المزيد، ولكن قناصيه يرفضون، وكأنهم هم ممثلو الشر فى هذه العلاقة، وهكذا تختلط الحقيقة مرة أخرى فى شخص هتلر ذاته: مَن الجزار؟ ومَن الضحية؟

وتتكشف أحداث القصة من خلال مجموعة من الأضداد، أوروبا مقابل الغابة، والحضارة مقابل الطبيعة، والزمان مقابل اللازمان، ولا يروى القصة شخص واحد ولا عدة أشخاص، وإنما يلجأ الكاتب إلى عدة وسائل قصصية، فنحن نتعرف إلى الشخصيات، إما من خلال الحوار أو من خلال مختارات من مذكرات كتبتها إحدى الشخصيات، أو حتى من خلال استجواب. ومعظم الشخصيات مهم على مستوى القصة المباشرة، ومع ذلك فإن لها دلالتها السياسية، ثم هى أخيرًا نماذج إنسانية، لا يمكن ردها إلى مستوى القصة المباشر، أو حتى إلى المستوى السياسى الأقل مباشرة. ولنأخذ لايبر اليهودى، الذى اقتفى أثر هتلر، ووضع الخريطة التى اهتدى بهديها القناصة، ورسم الخريطة التى اتبعوها، فلنأخذه مثالاً على ما نقول، نحن لا نقابله مباشرةً طيلة الرواية، وإنما نعرفه من خلال الشخصيات اليهودية الأخرى، التى تتحدث عن حقده وإصراره، وتتحدث أيضًا عن عذابه فى معسكرات الاعتقال، هذا العذاب الذى حوله إلى شخصية متعصبة لأقصى حد، مستوعَبة استيعابًا كاملاً فى أهدافها؛ ولذا فهم يرون أنه لا وجود لهم خارج تصوراته وأحلامه وأوهامه، وهم يظنون أن لايبر فى انتظارهم بعد نجاح مهمتهم، ولذا فهم يستمرون فى إرسال الرسائل عن طريق اللاسلكى، دون أن يتلقوا منه أية إجابة، إذ يبدو أنه قد مات.

ومع هذا يوجد فصل كامل، عبارة عن إشارة لاسلكية يرسلها لايبر (قبل موته الذى لم يعرف به الآخرون)، يخبرهم فيها بما يجب أن يفعلوه مع هتلر، وكأن روحه تستمر معهم فى مهمتهم، حتى بعد فناء جسده: «وصلت الرسالة، هل تسمعوننى؟ لا تدعوه يتكلم، أو فليتكلم بضع كلمات وحسب. دعوه يعبِّر عن حاجته، أن يقول ما يبقيه على قيد الحياة، ولكن لا تسمحوا له بأكثر من هذا.. إن نظرتم إليه باعتباره رجلاً عجوزا، تبلله المياه حين تسقط الأمطار، يرتعد حتى العظام.. إذن سينتابكم الشك، ستظنون أنه إنسان مثلنا، وأنه لم يرتكب ما ارتكب من جرائم. اسمعوا إلى ما أقول: إنى أناديكم، هل تسمعوننى، كمِّموه إن استطعتم، فهو يرتدى قناعًا إنسانيًّا. أخبرونى أنكم ما زلتم تذكرون جيكوب كابلان، مؤلف **تاريخ الفكر الجبرى فى شرق أوروبا**، الذى فُرض عليه أن يرقص على جثث الموتى... راشيل نادلمان، فى وايت سبرنج، أوهايو، التى تستيقظ كل ليلة وفمها مبلل بالعرق؛ لأنه منذ واحد وثلاثين عامًا مضت سحبها ثلاثة كلاب، من كلاب الحرس الخاص». ثم يمضى لايبر فى ذكر أسماء الضحايا، دون أن يكمل جمله، ودون أن يقص قصصهم كاملة، فالمهم هو التذكر، تذكر اسم «الملايين الستة» الضحايا، وهو تذكر يتخطى الكلمات، وقد خُتِمت الرسالة كما يلى:

« هذا لايهم ينادي

هذا لايهم

هذا ».

ونحن نعرف أيضًا الضابط الروسي نيكولاي ماكسيموفيتش جروزديف، الذي تم استدعاؤه إلى موسكو، لاستجوابه عما يعرفه عن نهاية هتلر، إذ يبدو أن هذا الضابط السوفيتي سيئ الطالع، كان ضمن القوات السوفيتية التي اقتحمت معقل هتلر الأخير، وقد عبَّر عن شكوكه حينذاك في واقعة انتحار الفوهرر، فأُرسل إلى معسكرات العمل معظم سنوات حياته، إلى أن غيَّر موقفه وتبنى الخط الرسمي. ولكن بعد أن بدأت الإشارات اللاسلكية من القناصة اليهود تخرج من الأمازون، بدأ الخط الرسمي نفسه يهتز على ما يبدو، ولكن ماكسيموفيتش جروزديف كان قد استوعب الدرس تمامًا، ولذا فهو يُخبر مستجوبيه أنه الآن على استعداد لأن يقول أي شيء يُطلب منه.

« وفي الحديقة العامة يقترب الضابط الكهل المتقاعد، وهو الذي يحمل في عظامه ذكريات الأحياء الموتى، هو الذي عُذب كي يُنكر ما يعرف، يضحك بصوتٍ عالٍ ويقول: هتلر إذن لا يزال حيًّا؟ ».

« انحنى، قائلاً تلك الكلمات للعصفور، وكانت عيون الطائر الباهتة تلمع على بُعد عدة بوصات من قدميه، وظل يُكرر الكلمات، همسة جامحة، حتى طار العصفور بعيدًا ».

هناك الكاتب الإنجليزي، السير رايدر، الذي كتب كتابًا موثقًا، بشكل بالغ الدقة، عن كل لحظة من أيام هتلر الأخيرة، الذي أخذ يشك في نظريته هو الآخر، وهناك وكيل وزارة الخارجية الأمريكية، الذي نعرفه من خلال حديث صحفي، وكيف يميِّع الأمور كلها ويخفيها باستخدامه المصقول للغة، وهناك البيروقراطي الفرنسي، الذي يعشق النظام ولا ينطق إلا بالصيغ الجاهزة (البيروكلشيه)، والطيار الأمريكي، الذي يود أن يحرز سبقًا صحفيًا « يبيعه » لوكالات الأنباء.

ولكن هناك أيضًا البروفسور روثلنج، المحامي الألماني، الذي تخصص في الجوانب القانونية لقضية هتلر، وقد جعل كل همه أن يجد أرضية فلسفية راسخة، يمكنه، انطلاقًا منها، أن يحاكم هتلر في محكمة عادية، لا في محكمة خاصة، ففكرة المحكمة الخاصة في رأيه

تتنافى وروحَ القانون نفسَها، روح القانون التى قتلها هتلر ثم مثَّل بها. وهو يبحث عن شىء من الثبات؛ ولذا فهو يعشق الموسيقى، فالموسيقى - حسب تصوره - تنجح فى خلق زمانها الخاص المختلف عن الزمان التاريخى، فهى تخلصنا من ثعبان الماضى والحاضر والمستقبل، الذى يُزرع فينا عند الميلاد، ولا يتسلل مبتعدًا عنا إلا عند الموت. وهناك الهندى تنكو والقناصة اليهود أنفسهم، الذين نعرفهم واحدًا واحدًا عن قرب. إننا هنا فى حضرة الجنس البشرى عمومًا، والحضارة الغربية خصوصًا، وهى الحضارة المسئولة عن الجريمة النازية، كما تقول الرواية.

والشخصيات كلها تكشف لنا عن شىء من الحقيقة، كلٌّ من وجهة نظرها، ولكن نظرًا لتعدد وجهات النظر تتضارب عمليات الكشف المختلفة، وبدلاً من أن تتعمق الرؤية، نجدها تتهالك وتتآكل وتكاد تختفى كليةً. وتستخدم الشخصيات لغات وأساليب مختلفة، الأمر الذى يُثير قضية فى غاية الخطورة، وهى مدى جدوى اللغة كأداة للتعبير، وهذا هو أحد الموضوعات الأساسية فى الرواية. والمؤلف كما قلنا عالِم لغة، ولذا فالموضوع ولا شك يشغل باله، وهتلر بالنسبة له ليس مجرد جزار اليهود، بل هو أيضًا القائد الذى نجح فى تحويل الكلمة من أداة للتعبير إلى أداة للتدمير، هو الذى أفسد اللغة، تمامًا كما أفسد تعذيبُ الضابط الروسى لغته فلم يُعبِّر عن ذاته، وإنما عن الخط الحزبى، تمامًا كما فعل وكيل الوزارة الأمريكى الذى استخدم كلمات عديدة معسولة ليبرالية ديمقراطية؛ ولكنه فى واقع الأمر لم يقل شيئًا. ولأن اللغة فاسدة ومغوية، نجد أن لايبر يُحذر القناصة من الاستماع لحديث هتلر، الذى يعرف أنه سيقودهم «نحو جهنم». ويُصغى البروفسور روثلنج للموسيقى، عسى أن يصل إلى لغة تعبيرية جديدة، تقهر الزمان والفساد، وتتخطى الحدود - لغة مبنية على التناسق - «هذا المحك النهائى لأرستقراطية الإنسان».

وكما قلنا من قبل، لا ترد الأحداث فى الرواية حسب ترتيب حدودها فى الواقع، وإنما يخضع ترتيبها لمنطق الرواية الداخلى، فالقصة لا تبدأ بالحدث الأول من حيث زمان وقوعه، وإنما بالحدث الأهم؛ لحظة العثور على هتلر. وتبدأ الرواية على هذا النحو (وهذه كلمات فتى صغير كان ضمن القناصة اليهود).

أنت!

الرجل العجوز يرخى شفتيه:

أنت... أهو حقًا أنت؟ بحق السماء انظر إلى نفسك الآن، انظر إلى نفسك... أنت... هذا الذى خرج من الجحيم...

إنك حقًا هو، أليس كذلك؟ ها نحن قد أمسكنا بك.. سيعرفك الجميع، كل العالم. ولكن ليس بعد، إذ يجب أن نَخرج بك من هنا. أنت فى أيدينا، فى أيدينا... أنت تعرف ذلك، أليس كذلك؟ لقد أسلمك الإله إلى أيدينا، لِمَ تلزم الصمت الآن؟ يا من صوته.. يقولون إن صوتك كان قادرًا على (لم يكن الصبى قد سمع هذا الصوت قط)، يقولون إنك حينما كنت تتحدث كانت تتحوَّل أوراق الشجر إلى رماد، وكان الرجال يذرفون الدموع. يقولون إن النساء حينما كن يسمعن صوتك، صوتك وحسب، إن النساء حينما كن يسمعن صوتك... ثم توقف. فآخر امرأة رآها كانت على ضفاف نهر جيارو، على بُعد عدة مستنقعات، عجوزا لا أسنان لها جالسة القرفصاء بجوار البركة الخضراء ولم تلوح لهم.

- كن يمزقن ثيابهن، لمجرد سماع صوتك.

ثم تملكه الغضب.

- لِمَ لا تتحدث؟ لِمَ لا تجيب علىّ؟ سيرغمونك على الكلام، سينتزعون منك الكلمات انتزاعًا، أنت فى أيدينا، نحن نمسك بك، بعد ثلاثين عامًا من محاولة اصطيادك، كابلان مات، وكذا فايس وآسل. بلى، إنك ستتكلم، حتى يُنزع جلدك عن جسمك، وعن روحك.

«كان الصبى يصيح: الآن يمتص الهواء ويصيح. نظر الرجل العجوز إليه وأغمض عينيه ثم فتحهما بسرعة وقال:

أنا».

يبدأ الفصل الأول بسؤال، تتبعه عدة جُمل، معظمها غير مفيد أو ناقص، كما أنه ينتهى بسؤال، والسؤالان هما فى واقع الأمر سؤال واحد، وكأن الروائى يريد أن يربط -من البداية- بين الصيد والصياد، وبين الفريسة والمفترس، وبين هتلر واليهود.

والرواية هى محاولة للوصول إلى حقيقة ما: الذات الهتلرية واليهود، أو الجريمة والقِصَاص، أو التاريخ والأسطورة. ولكننا لا نصل إلى أية إجابة قاطعة أو حتى غير قاطعة، وحينما نصل إلى الفصول الأخيرة تتشابك الخطوط والموضوعات كلها، إذ يُقرر القناصة أن يعقدوا محاكمة لـ «هتلر»، على الحدود الفاصلة بين الأضداد المختلفة: الغابة والتاريخ، والزمان واللازمان. وهم

يُقررون محاكمته بأنفسهم، خشية أن يقع فى يد الحكومة الأمريكية أو الروسية أو الإنجليزية، أو غيرها من حكومات الأغيار (أى غير اليهود)، فيُحاكمونه على طريقتهم هم، من وجهة نظرهم هم، ثم يصدرون عليه الأحكام، ويُوقعون عليه القصاص وكأنه مجرم عادى، وبذا تضيع دلالة الحدث وتنتهى الأسطورة.

يُعِد القناصة العدة لمحاكمة هتلر، ويُعينون من بينهم مدعيًا ليقرأ الاتهام، ومحاميًا للدفاع عنه، وشاهدين، أحدهما تنكو الهندى الذى يضع كرسيًا ليجلس عليه المتهم، ثم يُعينون واحدًا منهم قاضيًا ليُدلى بالحكم.

ولكن تحدث المفاجأة الكبرى فى خاتمة هذه الرواية، التى تتناول موضوع عدم جدوى الكلمات أو حدودها الضيقة، إذ يتدفق صوت هتلر مدافعًا عن نفسه وكأنه الرعد أو السيل، أو ما شئت من عناصر الطبيعة، التى لا يمكن لأى كائن أن يوقفها! حتى يصبح المتهم وكأنه هو القاضى الذى يُحاكِم قضاته، وكأنهم هم المتهمون. والفصل الأخير من الرواية هو دفاع هتلر عن نفسه، وسنترجم أجزاء طويلة منه لأنه أهم أجزاء القصة، وأكثرها دلالة بالنسبة لنا، وسنكتفى بالتعليق من آونة لأخرى، يقول هتلر دفاعًا عن نفسه:

« إرستربونكت (أى النقطة الأولى) لأنه يجب أن تفهموا أننى لم أختر شيئـًا. لم يكن الجنس المتفوق من بنات أحلام أدولف هتلر، الذى كان يحلم باستعباد الشعوب الأدنى. أكاذيب، أكاذيب. لقد تعلمت قوتكم الخفية هناك، قوة تعاليمكم الخفية، تعاليمكم أنتم، شعب مختار، شعب اختاره الله لنفسه، العِرق الوحيد المختار على وجه الأرض، وجعله الإله فريدًا دون البشر».

ثم يقتبس هتلر من العهد القديم، ويشير خصوصًا إلى بطولات يشوع بن نون، وهو بطل قومى / دينى، يتواتر ذكره فى الكتابات الصهيونية، ويوصف بأنه حرق المدن وخربها كليةً وأباد سكانها، نساءً ورجالاً وأطفالاً، حتى الحيوانات هى الأخرى أُبيدت بحد السيف. ولذا فهتلر يرى أن كتاب اليهود المقدَّس تفوح منه رائحة الدم، ثم يُضيف قائلاً: « لقد تعلمت أن أى شعب لا بد وأن يكون مختارًا كى يُحقق مصيره، وألا يكون هناك أى شعب آخر فى نفس مرتبته؛ الأمة الحقيقية سر دفين، جسد واحد خلقه الله بإرادته، وخلق دمها الطاهر، خلقها سر الإرادة والاختيار، أن تهزم أرضها الموعودة، وتستعبد كل من يقف فى طريقها، وأن تعلن نفسها خالدة أبدية ».

ومن الواضح هنا أن المصطلح الذى يستخدمه هتلر، يُذكّر المرء بالمصطلح الصهيونى، وبمفهوم الشعب العضوى (ڤولك) والشعب المختار، ثم يستطرد هتلر قائلاً: «لم تكن عنصريتى سوى تقليد هزلى لعنصريتكم أنتم، تقليد هزيل. ماذا يكون الرايخ الذى سيدوم ألف عام بالقياس إلى صهيون الأبدية.. فلتصدروا حكمكم علىّ، ولكن يجب أن تصدروا حكمكم على أنفسكم كذلك .. أيها المختارون!».

والنقطة الثانية التى يُثيرها هتلر نقطة فلسفية، فهو يتهم اليهود بأنهم هم الذين اخترعوا فكرة الإله المفارق، وفكرة التجاوز (ترانسندنس transcendence). ويتهم اليهودية بأنها أرسلت كذلك كارل ماركس بنزعته الطوباوية، والذى بشر بعالم جديد خالٍ من الطبقات، ومتجاوز للأمر الواقع، واليهود بهذا المعنى هم الذين زرعوا ميكروب اليوتوبيا، فاليهودى كالنمو السرطانى الذى يجب استئصاله، ومن هنا كانت ضرورة الحل النهائى. ووجهة النظر التى يُفصح عنها هتلر هنا هى وجهة نظر نيتشوية نخبوية حتى النخاع، لا تؤمن بأخلاق الضعفاء، ولا بالعدالة، ولا بالمساواة، ولا بإمكانية التجاوز، كما أن إلهها ليس إلهًا مفارقًا ولا منزهًا، فهو إله وثنى متجسد فى التاريخ، وهو فى هذا لا يختلف كثيرًا عن تصور الصهاينة لدولة إسرائيل، باعتبارها القداسة المطلقة وموضع الحلول. بل إن الصهيونية فى انتقادها لشخصية يهود الدياسبورا (الشتات) تقترب إلى حدٍّ كبير من وجهة نظر نيتشه فى انتقاده المسيحية، ومن وجهة نظر هتلر نفسه فى انتقاده اليهودية. وإذا كان هتلر قد طرح الحل النهائى (بمعنى الإبادة من خلال التهجير والسخرة والتصفية الجسدية) بالنسبة لليهود، وكاد ينجح فى إنجازه، فإن الصهيونية هى الأخرى تهدف إلى القضاء على يهود المنفى تمامًا بترحيلهم إلى إسرائيل، حيث يتخلون عن دورهم التقليدى، ويصبحون أقوياء لا علاقة لهم بفكرة العدالة، ويتخلون عن الإله المفارق المتسامى، ويعبدون العجل الذهبى الصهيونى، أى دولة إسرائيل.

ثم بيَّن هتلر أن ما فعله قوبل بالترحيب الخفى من الدول الأوروبية، وعند هذه النقطة يُلقى هتلر فى وجه محاكميه ببعض الحقائق عن الحضارة الغربية ككل: «أنا لم أخلق القبح، ولم أكن أسوأ القبحاء، بل إن الأمر أبعد ما يكون عن ذلك... كم عدد التعساء الصغار الذين قتلهم أصدقاؤكم (المستعمرون) البلجيك فى الغابات، إما بشكل مباشر، أو بتركهم يموتون جوعًا، أو من مرض الزهرى حينما اغتصبوا الكونغو؟ أجيبوا علىّ يا سادة، أم يجب علىّ أن أُذكركم عشرين مليونًا، هذه النزهة الخلوية كانت قد بدأت وأنا بعد فى المهد صبيًّا... فى لعبة الأرقام

السوداء لست أسوأ اللاعبين». ثم يؤكد هتلر أن ستالين ارتكب هو الآخر جرائم تفوق جرائمه هو كيفًا وعدًا.

والنقطة الثالثة والأخيرة -التى يُثيرها هتلر- هى أكثر النقاط أهمية، فالنقطتان الأولى والثانية تُشيران إلى الصهيونية بشكل غير مباشر، أما الثالثة فهى واضحة ومباشرة.

«هذا الكتاب الغريب المسمى **الدولة اليهودية** (كتاب هرتزل والإنجيل الصهيونى) قرأته بعناية بالغة، إن كلماته جاءت من أعماق بسمارك (والعسكرية البروسية)، اللغة.. الأفكار.. وحتى النبرة نفسها، إنى أتفق معكم أنه كتاب ذكى، صاغ الصهيونية على شاكلة الأمة الألمانية الجديدة، ولكن من الذى خلق إسرائيل فى واقع الأمر، هرتزل أم أنا؟ انظروا إلى السؤال دون تحيز؟ هل كان من الممكن أن تصبح فلسطين إسرائيل.. دون مذبحة الإبادة التى قمت بها؟ إن مذبحتى هى التى أعطتكم شجاعة الظلم، التى جعلتكم تطردون العربى من منزله وحقله؛ لأنه كان يقف فى طريقكم، هذا هو الذى جعلكم قادرين على تحمل معرفة أن هؤلاء الذين قمتم بطردهم - يجلسون - يكاد يأكلهم العفن فى معسكرات اللاجئين، على بُعد أقل من عشرة أميال [من وطنهم]. مدفونين أحياء فى بؤسهم».

ثم يختتم هتلر المرافعة بهذه الكلمات:

«أيها السادة أعضاء المحكمة، لقد أخذت عقائدى منكم.. إن جرائم الآخرين فاقت جرائمى، إن الرايخ هو الذى ولد إسرائيل. هذه هى كلماتى الأخيرة.. فى وسط التردد وعدم اليقين، تظل الأمور معلقة، حتى يحين وقت كشف كل الأسرار».

وهنا تنتهى مرافعة هتلر - «التى لم يفهم كلماتها تنكو، وإنما أدرك معناها وحسب» - أى أنها مرافعة من القوة والحيوية، بحيث إن معناها يصل إلى الآخرين متخطيًا الكلمات. ولا يجيب القضاة ولا مندوب الاتهام على هتلر، ولا يُلقى المحامى بدفاعه. هل هذا يعنى أن المتهم قد أفحمهم جميعًا؟ هل هذا يعنى أنه لا يوجد دفع لما يقول؟ لا ندرى، ولا يحسم الروائى القضية، إذ تنتهى الرواية بالعالم الخارجى يحدق بالقضاة والمحامى والمتهم، وتضيع الكلمات (وربما الحقيقة أيضًا!) فى ضجيج المحركات، إذ نسمع صوت طائرة، ثم أخرى...

❁ ❁ ❁

من هو شيلوك؟

شيلوك شخصية أساسية فى مسرحية تاجر البندقية لوليم شكسبير، وهو يهودى يعمل بالربا، وقد أصبحت الكلمة جزءًا من المعجم الإنجليزى، وتعنى «الرجل الطماع الشره، الذى لا تعرف الرحمة طريقًا إلى قلبه». ولا يُعرَف على وجه الدقة أصل هذا الاسم، فهو ليس اسمًا يهود ولذا تضاربت النظريات بشأنه، فيُقال إنه مأخوذ من كلمة «شيلوه» أى العالم السفلى، ويُقال أيضًا إنه مأخوذ من كلمة «شالح»، وهى شخصية يرد اسمها فى سفر التكوين (١١/١٤ ،١٥).

ويتسم الفكر العنصرى بأنه فكر اختزالى، أى أنه فكر كسول، لا يكد ولا يتعب لكى يحيط بتركيبية الواقع وتعدُّد مستوياته، بل يقنع بإدراك هذا الواقع، إما على مستوى واحد أو من خلال صورة إدراكية واحدة بسيطة، أو صورة مجازية اختزالية ساذجة. فالعالم كله ذو بُعد واحد، وهو يشبه الساعة أو النبات الذى يتبع دورات طبيعية منتظمة، وهناك منهج واحد لإدراك كل الظواهر، إنسانية كانت أم مادية، والبشر دوافعهم كلها مفهومة، ويمكن تفسيرها من خلال عامل أو أكثر من العوامل المادية (فالإنسان يمكن رده إلى قوانين الطبيعة)، وكأن العالم (الطبيعة والإنسان) كيان أحادى، مكوَّن من ذرات وأرقام، كما يتصور بعض الماديين السذج والعلماء البسطاء من دعاة الواحدية المادية الكونية.

ويتَّسم الأدب العظيم بأنه يرفض هذه الاختزالية والواحدية الكونية، ويحاول أن يعود بالإنسان إلى ذاته ليدركها ويُقدرها حق قدرها، ولذا فهو يقدم صورة للنفس البشرية، باعتبارها كيانًا مركبًا، إلى أقصى حدٍّ يستعصى على التفسيرات المادية البسيطة، ولا يمكن أن ينضوى تحت القوانين العلمية الرتيبة. فالعالم بالنسبة للأديب العظيم لا يمكن أن يُختزَل فى بُعد واحد، أو أن يُردَّ إلى مستوى مادى واحد، أو أن يسقط فى صورة مجازية واحدة ساذجة. واللغة الأدبية المجازية تنفر من لغة الجبر والقوانين الهندسية؛ لأنها تتعامل مع ظاهرة مركبة، وإذا كانت لغة الجبر لغة بسيطة لا تتحمل الإبهام، فلأنها لغة تهدف إلى وصف الأشكال الهندسية،

وحركة الكواكب، وعلاقة الأرقام، والذرات، وكل ما هو محسوس وقابل للقياس. أما لغة الأدب، فتتعامل مع الإنسان فى أفراحه وأتراحه، ومن ثم فهى لغة مجازية، تحاول الإفصاح عن المفارقات والتعبير عن الشىء وعكسه فى آن واحد، وتتعامل مع المحدود، واللا محدود والمتناهى واللا متناهى، وما يُقاس وما يستعصى على القياس.

والأنماط الإدراكية العنصرية هى أنماط اختزالية تبسيطية، تُعبِّر عن كسل من يستخدمها، فهى تختزل الآخر فى كلمة أو كلمتين، وفى صورة بسيطة وفى صورة مجازية أكثر بساطة، فالآخر « غشاش » ولا يمكن الثقة فيه. والعالم سيصبح مكانًا جميلاً رائعًا فردوسيًّا لو اختفى منه هذا الآخر، فالآخر هو الجحيم وهو مصدر كل التعاسة.

ومن أهم الأنماط الإدراكية الاختزالية للآخر، والتى توجد فى كل الأدبيات العنصرية فى العالم، صورة الآخر باعتباره « حريصًا على المال » و« شرهًا بطبعه »، وهى صورة منتشرة عن الصينيين فى جنوب شرق آسيا، وعن الباكستانيين فى إنجلترا، وعن أعضاء الجماعات اليهودية فى أوروبا والعالم العربى.

وهذه الصورة الإدراكية الاختزالية كثيرًا ما يكون لها أساس فى الواقع، ولكن ما يفعله العقل العنصرى هو أنه يعزل بعض التفاصيل عن واقعها المركب، وعن أسبابها وملابساتها، ويحولها إلى بنية مجردة ونموذج إدراكى معرفى يفسر به كل الأمور. ولنأخذ تهمة الحرص الزائد، هذه التى يدعى العنصرى أنها صفة لصيقة بطبيعة الآخر، لو دقق العنصرى الاختزالى قليلاً لاكتشف أن الصينيين والباكستانيين أهل كرم فى بلادهم، وأن عقائدهم الدينية تشجع على السخاء وإكرام الضيف؛ ولذا فالحرص المتطرف ليس أمرًا كامنًا فى طبيعة الصينيين أو الباكستانيين، أو فى عقائدهم الدينية، وإن وُجد مثل هذا الحرص الشديد فيهم، فلا بد من البحث عن مصدره فى مكان آخر. ولو دقق صاحبنا العنصرى قليلاً لاكتشف أن هؤلاء الباكستانيين والصينيين واليهود، يعيشون فى بلاد غير بلادهم، وأن إحساسهم بالأمن يكون عادةً ضعيفًا، بينما يتزايد إحساسهم بالخطر، وعادةً لا يكون لهؤلاء الغرباء علاقة بالأرض أو الثوابت فى المجتمع، إذ أن كيانهم ووجودهم فى المجتمع يستند إلى الدور الذى يلعبونه، وإلى الوظيفة التى يضطلعون بها، وإلى الثروة التى يراكمونها؛ ولذا يصعب عليهم أخذ موقف متسامح من المال.

كما أن هذا الصينى الشره فى علاقته مع الأغلبية عادةً ما يكون سخيًّا جدًّا مع أعضاء

جماعته، ومع وطنه الأصلى إن وُجد. فكأن هذا الصينى الشره - فى علاقته مع الأغلبية فى المجتمع المضيف - هو نفسه الصينى السخى فى علاقته مع أعضاء جماعته، ويختزل العنصرى كل هذا ويأبى إلا أن يركز على عنصر واحد، منتزع من ملابساته الاجتماعية ولحظته التاريخية، ومنفصل عن كل زمان ومكان.

وقد قام شكسبير بتناول هذا النمط الإدراكى الاختزالى والعنصرى فى شخصية شيلوك، فى مسرحية **تاجر البندقية**، ولكن تناول شكسبير لهذا النمط الإدراكى هو نموذج جيد للأدب العظيم، الذى يتجاوز كل محاولات الاختزال التى يتسم بها الفكر العنصرى، فهو يقدم تصويرًا مركبًا لهذه الشخصية الأمر الذى جعل النقاد يقدمون تفسيرات عديدة لأبعادها وأصلها ودلالتها ويركز كل تفسير على بُعد واحد أو بُعدين، مع أن كل العناصر متداخلة، ولكن هذه هى حدود اللغة النقدية؛ إنها تقوم بتفكيك العمل الأدبى ثم تركيبه، فتقدم كل عنصر على حدة، وكأنه مستقل بذاته، على عكس العمل الأدبى الذى يقدّم العناصر كافة فى تداخلها وتركيبيتها وتزامنها. ورغم إدراكنا لهذه العناصر كافة، إلا أننا سنقوم بتقديم هذه التفسيرات المختلفة، كل على حدة، على أن يقوم القارئ برؤيتها فى تلاحمها وتمازجها، ولن نُقدِّم هنا قراءة أدبية للنص ذاته، مسرحية **تاجر البندقية**، وإنما سننظر إلى النص باعتباره تعبيرًا عن مواقف إنسانية متباينة متنوعة، تُعبِّر عن نفسها خلال مستويات مختلفة (اجتماعية وفلسفية ونفسية وتاريخية وأدبية)، أى أن اهتمامنا ليس أدبيًّا صرفًا، إذ أننا سنستخدم النص فى دراسة هذه المواقف الإنسانية، ورغم أن دراستنا ليست أدبية خالصة، إلا أنها ستنير العمل الأدبى.

١- **التفسير التاريخى**: من المعروف أنه لم يكن يوجد يهود فى إنجلترا زمن كتابة المسرحية (فى أواخر القرن السادس عشر الميلادى - حوالى ١٥٩٧م)، إلا بعض يهود المارانو الذين كانوا يقيمون هناك. (ويهود المارانو هم اليهود الذين مكثوا فى شبه جزيرة أيبريا، بعد طرد المسلمين واليهود منها، فأبطنوا اليهودية، وادعوا أنهم من المسيحيين الكاثوليك). ويُقال إن رودريجيز لوبيز، طبيب الملكة إليزابيث، والذى اتُّهم بالتآمر ضدها ثم أُعدم، هو النموذج الذى استخدمه شكسبير (وكان عدو رودريجيز لوبيز هو دوم أنطونيو، ومن هنا نجد أن أنطونيو هو أهم شخصية فى المسرحية وعدو شيلوك اللدود). ولكن المؤرخ الأمريكى اليهودى سيسل روث يذهب إلى أن شيلوك يهودى إشكنازى من البندقية. وكانت البندقية تضم فى ذلك الوقت ثلاثة أنواع من اليهود، كان يُشار إليهم باسم «الأمم الثلاث»: سفارد الشام والمارانو والإشكناز، وكان مصرحًا

للسفارد والمارانو بالعمل فى التجارة المحلية والدولية، وكانوا يمتلكون السفن التجارية ويتاجرون مع الشام. أما الإشكناز، فكان ممنوعًا عليهم الاتجار، بل لم يكن مسموحًا لهم إلا بالعمل بالربا وبيع الملابس القديمة (وهى وظيفة مرتبطة تمامًا بالربا).

٢- **التفسير الطبقى:** يذهب بعض النقاد إلى أن أعضاء الأرستقراطية الإنجليزية الزراعية (الإقطاعيين)، وكثيرين منهم كانوا يرتادون مسرح جلوب، الذى كانت تُعرَض فيه مسرحيات شكسبير، بدءوا يشعرون بآثار الثورة التجارية، وبنمو اقتصاد المدن، والتضخم الذى صاحب ذلك، الأمر الذى زاد من نفقاتهم، ولكن لم تكن لديهم الكفاءات اللازمة للاستثمار التجارى، باستثناء أقلية صغيرة منهم؛ ولهذا بدأت ديونهم تزداد أكثر فأكثر. وفى الوقت نفسه، بدأت القيم التجارية التعاقدية تسود فى المجتمع، وتحل محل قيم الشرف والكرم والأُبهة، التى كان يؤمن بها هؤلاء الإقطاعيون. ويُجسِّد أنطونيو فى المسرحية المذكورة الأخلاقيات الأرستقراطية، فهو كريم يقرض أمواله بدون فوائد، يعيش حياة مسرفة، ولكنه ليس تاجرًا بمعنى الكلمة؛ لأنه غير مشغول بتراكم رأس المال. وهكذا، فإن أنطونيو يقف على الطرف النقيض من شيلوك، عضو الجماعة الوظيفية المالية، الذى لايدين بالوفاء إلا لقيمة التراكم، ولا يدين بالولاء إلا للمال. ويعرِّف شيلوك الخير تعريفًا نفعيًّا ماديًّا، حينما يشير إلى أن أنطونيو لديه من الممتلكات ما يسمح له برد الدين، فكأن حكمه عليه حكم مالى إجرائى، ينزع عنه أية قداسة، وينظر إليه بشكل موضوعى كمى غير تراحمى. ومقابل العلاقة الحميمة وكلمة الشرف -التى يؤمن بها الأرستقراطيون- هناك العلاقات الموضوعية التعاقدية، التى تؤمن بها الطبقة التجارية الجديدة، والتى يدافع عنها شيلوك فى المسرحية.

٣- **التفسير الدينى الاقتصادى:** وهناك بُعد دينى اقتصادى، يتمثل فى ظهور جماعات البيوريتان البروتستانت، من عناصر البورجوازية الجديدة النشطة، المؤمنة بتعاليم كالفن، والتى حوَّلت الزهد المسيحى فى الدنيا من أجل الآخرة إلى زهد داخل الدنيا من أجل تراكم رأس المال، علامةً على الخلاص فى الآخرة. ولذلك، كان هؤلاء يكرهون الملذات والإنفاق وارتياد المسرح والمسرات. ويجىء شيلوك - فى هذه المسرحية - رمزا لهذه القطاعات المتزمتة الملتزمة بالتراكم وحسب، والتى تنكر العلاقات الإنسانية وخلاص الروح حتى تحقق تزايد الثروة. ولم يكن شكسبير مخطئًا على الإطلاق، فبعد فترة وجيزة استولى هؤلاء على الحكم فى ثورة كرومويل، وأغلقوا المسارح كليةً. وكان من المألوف آنذاك أن يتم الربط بين غلاة البروتستانت واليهود.

٤- التفسير الدينى: ولكن هناك بعدًا دينيًا خالصًا، فقد أشاع العهد الجديد صورة سلبية للغاية عن الفريسيين (وهى فرقة دينية يهودية ظهرت أيام المسيح)، وفى هذه المسرحية ارتبطت هذه الصورة باليهود بصورة واضحة تمامًا. ويمثل شيلوك الفريسيين بالدرجة الأولى، فهو يحترم حرفية القانون لا روحه، وهو بلا عاطفة، كما أنه يجيد استخدام الكتاب المقدَّس لتبرير أفعاله (وهى تهمة وجهها المسيح إلى الفريسيين). وأخيرًا، ارتبط الفريسيون فى الوجدان المسيحى بأنهم المحرضون الحقيقيون على صلب المسيح. ومن هنا، فإن شيلوك يُماثل الفريسيين، حين يطالب برطل اللحم، أما أنطونيو فهو كالمسيح، إذ يمثل حَمَل الإله الذى سيُقدَّم للذبح.

بل إن العلاقة بين شيلوك وأنطونيو هى مثل العلاقة بين العهد القديم والعهد الجديد كما يرى المسيحيون؛ فاليهودية تمثل لاهوت العدل دون رحمة، ومن ثم أصبح التعاقد والميثاق مسائل مركزية فى العقيدة اليهودية. ولكن العدل بدون رحمة -حسب رأى المسيحيين- لن يؤدى إلى خلاص، ولهذا، فإن المسيحية هى لاهوت الرحمة، التى لا يمكن للإنسان بدونها أن يصل إلى الخلاص. والمسيحية ترى أن العهد الجديد أكمل العهد القديم، بل ربما حل محله ونسخه، وأصبحت الرحمة لا العدل هى الهدف. وقد أنكر اليهود المسيح، واستمروا حبيسى العهد القديم ولاهوت العدل والقانون والتعاقد، ولكنهم يذوقون فى نهاية الأمر أشد ألوان العذاب، ويعانون فى الدنيا، وبذلك فإنهم يقفون شاهدًا على عظمة المسيحية والكنيسة. ومن هنا، فإن شيلوك يجسد العنصر اليهودى، كما يجسد التعاقدية ولاهوت العدل، فى حين يقف أنطونيو ممثلاً للمسيحية والرحمة ولاهوت المحبة.

ومع هذا، يُعطى شكسبير الفرصة لشيلوك ليُحاكم المسيحيين من منظور لاهوت الرحمة، هذا الذى يدَّعون إيمانهم به، فيُذكِّرهم بما كانوا يلحقونه به من أذى، كما يعطيه الفرصة للحديث عن الجوانب الإيجابية فى فكرة التعاقد ولاهوت العدالة. فالإيمان بالتعاقد وبالعدل هو أيضًا إيمان بأن النفس البشرية ليست منزهة عن الهوى، وأن الأمور لو تُركَت للمحبة وحسب لاختلط الحابل بالنابل، ولتحولت القيم الأخلاقية - ذات البُعد الاجتماعى- إلى تجارب نفسية شعورية. ويمكن القول بأن شكسبير يقترح علينا نموذجًا يجمع بين القانون والرحمة، وبين العدالة والمحبة، وبين التعاقد والتراحم، وبين الذات والموضوع، وبين الفرد والمجتمع.

٥- **الجماعة الوظيفية**: وقد اختلف النقاد فى تفسير موقف شكسبير من شخصية شيلوك؛ هل هو يتعاطف معه جدًّا، أم أنه يرفضه تمامًا؟ وهل شيلوك شيطان رَجيم، يجب أن نفرح لسقوطه، أم أنه ضحية المجتمع المسيحى المستغل؟ وربما أمكن حسم هذه القضية بأن ندرك أن شيلوك عضو فى جماعة وظيفية، أُوكل لها المجتمع الاضطلاع بوظيفة الربا، الذى يؤدى إلى دمار أعضاء المجتمع، أى أنه أداة دمار، ولكن عضو الجماعة الوظيفية لم يختر وظيفته، فوظيفته هى قدره ومصيره الذى اختير له، ومن ثم، فإن ما يقوله شيلوك عن نفسه -باعتباره إنسانًا أُهدرت إنسانيته- أمر حقيقى، كما أن ما يُقال من أنه أداة استغلال صماء، لا تدخل فى علاقة إنسانية مع البشر، وتحاول هدمهم، هو أيضًا أمر حقيقى. وهذه الصورة المزدوجة التى يتحدث عنها بعض النقاد هى، فى واقع الأمر، ازدواجية تُعبِّر عن علاقة أعضاء الجماعة الوظيفية بأنفسهم وبالمجتمع، فهم بشر فى علاقتهم بأنفسهم، وهكذا يرون أنفسهم، وهم أدوات فى علاقتهم بالمجتمع، وهكذا يراهم المجتمع. والواقع أن شكسبير، وكُتَّابًا آخرين من بعده حاولوا أن يتعاملوا مع هذه العلاقة فى تركيبيتها الصلبة وثنائيتها الحادة.

وشيلوك شخصية فنية، تأتى ضمن سلسة طويلة من الشخصيات الفنية، رسمها الفنان الغربى لليهود قبل وبعد **تاجر البندقية** (فاليهودى جزء لا يتجزأ من الخطاب الغربى فى مشوار اكتشافه لذاته وتحديدها). ومن أهم الشخصيات الفنية الأخرى شخصية باراباس فى مسرحية مارلو: **يهودى مالطة** (وهو شيطان صرف لا يتسم بازدواجية شيلوك). وهناك شخصية اليهودى فى رواية وولتر سكوت: **إيفانهو** وشخصية فاجين فى قصة ديكنز: **أوليفرتويست**، وشخصية دانيل ديروندا، فى رواية جورج إليوت التى تحمل هذا الاسم، والشخصيات اليهودية المختلفة فى روايات دزرائيلى. وتوجد إشارات مختلفة فى الشعر الإنجليزى عن اليهود، منذ القرن التاسع عشر على وجه الخصوص. ويُقال إن الشخصية الأساسية فى قصيدة «الملاح القديم» لكوليردج، هى أساسًا اليهودى التائه. ويتراوح الموقف من اليهود فى الأدب الإنجليزى (وفى الآداب الغربية عامة) بين الكره الشديد والحب العميق، بين النبذ والتقديس، وكلاهما موقف يستند إلى فكرة الشعب العضوى المنبوذ، حيث تتم رؤية أعضاء الجماعات اليهودية، لا باعتبارهم بشرًا لهم ما لنا وعليهم ما علينا، وإنما باعتبارهم كيانًا عضويًّا متماسكًا غير منتمٍ للمجتمع، ومن ثم لا بد من طرده.

❁ ❁ ❁

الفصل الثانى

الأدب والسياسة

- زينب و الأرض : دراسة اجتماعية أدبية مقارنة
- التاريخ وثنائية الثورة والثورى : دراسة فى مسرحية بيتر فايس (مجانين)
- الليل والظلام هما الأفضل دائما : قراءة لمسرحية ابسن بيت آل روزمر وعلاقتها بتطوره الأدبى السياسى
- الموقف من البطولة : دراسة فى فيلمى « جلد الثعبان » و« بداية ونهاية »
- فى المراثى

زينب والأرض

دراسة اجتماعية أدبية مقارنة

تتناول هذه الدراسة عملين روائيين مصريين، هما: **زينب** لمحمد حسين هيكل، **والأرض** لعبد الرحمن الشرقاوى، وكلاهما يعالج موضوع «الأرض»، وعلاقة أصحاب الأراضى والفلاحين بها. وكان تصورى المبدئى أن الروايتين ستكونان مادة طيبة للمقارنة؛ لأن انتماء الكاتبين الفكرى والطبقى مختلف، كما أن الروايتين تعرضان لفترتين مختلفتين من تاريخ مصر، كما أنهما كُتبتا فى فترتين مختلفتين، إذ أن الأولى كُتبت فى أوائل القرن قبل ثورة ١٩١٩م. أما الثانية فقد نُشرت بعد قيام ثورة ١٩٥٢م فى جريدة **المصرى**، وفوق كل هذا فقد كان تصورنا أن الروايتين تعالجان نفس الموضوع، أى الفلاح والأرض.

ولكن بعد القراءة المتأنية للروايتين، وجدنا أن موضوع الفلاح والأرض مرتبط بموضوعات أخرى مثل الطبيعة والحب، ولذا وجدنا أن الدراسة المقارنة بين الروايتين ينبغى ألا تقتصر على تناول موقف كلٍّ من الكاتبين من الأرض والفلاح، بل يجب أن تتطرق إلى الموضوعات الأخرى المرتبطة بهما.

ولنبدأ بقضية الانتماء الطبقى للراوى، أو للشخصية الأساسية، التى نرى الأحداث من خلال عيونها. يلاحظ فى رواية **زينب** أن حامد -البطل الذى نرى معظم أحداث الرواية من خلاله- ينتمى إلى طبقة كبار الملاك، يذهب إلى المدينة ليدرس، ولا يقضى .. فى القرية سوى عطلة الصيف، فانتماؤه الاقتصادى والعاطفى والحضارى إلى عالم خارج القرية. ولا يختلف راوى **الأرض** حامد عن هذا النمط كثيرًا، فهو أيضًا يدرس فى المدينة ولا يزور قريته إلا فى الصيف، أى أنه زائر غريب للريف. وإذا كان انتماء بطل **زينب** الطبقى واضحًا ومحددًا، فهو من طبقة كبار الملاك، فإن انتماء بطل رواية **الأرض** غير واضح البتة، فثمة إشارات غامضة

لأبيه، ولكن يمكننا أن نخمن أن الراوى فى وضع طبقى متميز؛ إذ أن أبيه قادر على إرسال للمدينة ليدرس، كما أنه يختلط بعلية القوم، وفى آخر الرواية نراه راكبًا حنطورًا!

ويلاحظ أن كلا البطلين يختفيان بعد عدة صفحات، ولكن لأسباب مختلفة، فيمكن القول: إن غموض الأصول الطبقية للراوى فى **الأرض** يفسر سر اختفائه بعد عدة صفحات، ثم ظهوره الفجائى مرةً أخرى قرب نهاية الرواية، إذ أن المحور الطبقى والعلاقة بالأرض أساسيان فيها. أما اختفاء بطل رواية **زينب** فيعود إلى أن المحور الطبقى ليس أساسيًا فى **زينب**، وإنما الأساس هو المحور النفسى وعلاقة الذكر بالأنثى، وعلى الرغم من أن المحور الطبقى يتداخل مع المحور النفسى (وهو أمر طبيعى ومتوقع) إلا أن اهتمام الروائى يظل بالدرجة الأولى منصرفًا إلى دراسة علاقة الرجل بالمرأة. وحيث إن حامد لم يحسم قضايا عدة -بخصوص موقفه من الزواج، والطبقة التى ينبغى له الزواج منها، وطبيعة علاقة الذكر بالأنثى- نجد أنه لم يكن أمامه إلا أن يختفى، خاصةً وأنه شخصية باهتة، لم يمكنها أن تفرض نفسها على مبدعها، وإنما ظلت خاضعة لأفكاره ورؤاه العقلية الباردة.

إذا ما انتقلنا إلى بقية الشخصيات فى الروايتين، سنلاحظ أن الشخصيات مقسمة طبقيًا حسب علاقتها بالأرض، فهناك الذين يملكون كل شىء، وأولئك الذين لا يملكون أى شىء. وبين هذين القطبين يوجد عدد كبير من الشخصيات، التى تقترب أو تبتعد من هذا القطب أو ذاك، كما يوجد عدد من الشخصيات الهامشية، التى توجد داخل الإطار الطبقى المستقطب، ولكنها مع هذا غير مستريحة أو مستقرة فيه.

ولنضرب المثل على ما نقول، فى **زينب** يوجد السيد محمود «صاحب عائلة طويلة عريضة». وعلى الرغم من أنه ورث الضيعة من أبيه، إلا أنه «قد جمع من كدِّه وبمعونة والده ثروة غير قليلة»، وحامد أخوه الصغير أحد أبطال الرواية ينتمى إلى هذه الطبقة، وهناك عزيزة ابنة عمه التى تنتمى إلى نفس الطبقة، تلقت شيئًا من التعليم، إذ أنها تجيد القراءة والكتابة. فى الجانب الآخر يوجد الفلاحون الأجراء الذين لا يمتلكون سوى عملهم مثل إبراهيم وزينب. فإبراهيم الذى يستيقظ كل يوم يروى حقل السيد المالك الإقطاعى، وتدور حوله دورات الطبيعة بشتائها وصيفها، بليلها ونهارها، وهو مستمر فى عمله، لا ينتج شيئًا لنفسه سوى الكفاف، وهو فى نهاية الأمر يُجند فى صفوف الجيش المصرى (يرسله الإنجليز إلى السودان)، فهو غير قادر على دفع «البدلية». وزينب هى الأخرى مليئة بالحياة تدور من حولها الطبيعة بدوراتها

اللانهائية، وهى لا تفعل شيئًا سوى أن تحصد القطن، أو تؤجر عملها للسيد المالك الإقطاعى القادر على الدفع، وحتى حينما تتزوج زينب من فلاح متيسر الحال بعض الشىء فإن حماتها تنظر إليها أساسًا على أنها مصدر للعمل الجيد الرخيص، أى مصدر لفائض القيمة (إذا شئنا استخدام المصطلح الماركسى). فحياة من لا يملكون حياة قاسية إلى أقصى حد.

ونفس التقسيم نجده -وربما بشكل أكثر وضوحًا- فى **الأرض**. ففى جانب يقف الباشا المالك الإقطاعى الذى يمتلك كل شىء تقريبًا: الأرض والسلطة، إذ أن الحكومة تسانده. وفى الجانب الآخر توجد الشخصيات التى لا تمتلك شيئًا على الإطلاق مثل خضرة وعلوان، فخضرة على سبيل المثال لا تمتلك حتى جسدها، فهى فلاحة أجيرة تعيش لتقتات من يوم إلى يوم بعملها، أو ببذل جسدها لمن يدفع الثمن البخس.

هذا هو الإطار الطبقى الذى توجد داخله كل الشخصيات، ويمكننا القول: إن هذا مجرد إطار تعرضنا لقطبيه المتطرفين، أو حديه الأقصى والأدنى، ولكن الواقع الروائى المتعين لكل من القصتين -خاصةً **الأرض**- يتشكل بين هذين الحدين.

ولنبدأ مرةً أخرى **بزينب**؛ توجد شخصية العمدة الذى يمثل الحكومة فى القرية، يتحكم فى أدوات الاتصال (التليفون) بالعالم الخارجى، وهو على اتصال دائم بالقسم، وعنده المقدرة أن يطلب طبيب المركز الذى هو على قسطٍ كبيرٍ من المعرفة، فهو فى نهاية الأمر «قوة» و«سلطة»، وهناك الكاتب الذى يقيِّد الأسماء ويصرِف الأجور، أى أنه وسيط المالك الإقطاعى وحلقة الوصل بينه وبين الفلاحين، وهو دائمًا محل سخط الفلاحين وغضبهم؛ إذ أنه بمثابة الوقاء والدرع الذى يستخدمه المالك الإقطاعى ليتقى سخط الفلاحين. وهناك أبو حسن الذى يمتلك خمسة فدادين اشتراها، بعد عناء وبعد سنين طوال من الكدح، وارتباطه بملكيته الصغيرة كبير لدرجة أنه لا يريد أن يبيع أى جزء من الأرض ليزوج ابنه، وينتهى به الأمر إلى قبول زينب زوجة لابنه، لأن ثمنها ليس باهظًا.

توجد معظم الشخصيات فى **الأرض** بين الحدين الأقصى والأدنى، ولكن أهم شخصيات هذه الرواية هم صغار المُلاك الزراعيين، الذين يمتلكون من الأرض ما يكفيهم للاحتفاظ باستقلالهم، ويناضلون دائمًا كى يدفعوا عن أنفسهم شبح الفقر، والانزلاق إلى مستوى الأُجراء الذين لا يمتلكون شيئًا، ولعل شخصية عبد الهادى -البطل الحقيقى للرواية- هو خير مثال على ذلك. ولكن هناك أيضًا محمد أبو سويلم والد وصيفة، بطلة القصة، الذى يمتلك بضعة قراريط، علاوة

على أنه شيخ الخفر. وهناك محمد أفندى المدرس، الذى يدخر من راتبه الشهرى ليشترى الأرض التى يفلحها له أخوه. علاوة على ذلك ثمة شخصيات أخرى تعيش فى القرية، ولكن علاقتها بالأرض واهية، إما لأنها تنتمى إلى اقتصاد تجارى (مثل البقال)، أو تمثل امتدادًا للبيروقراطية الحاكمة فى داخل القرية (مثل واعظ المسجد)، هذا إلى جوار عدد كبير من الشخصيات الثانوية التى يمكن أن نضعها مع هذا النمط أو ذاك، مثل جنود الهجانة والعمال الأجراء.

ومن الشخصيات النادرة فى **الأرض** شخصية كسَّاب، (اسم على مسمى باعتبار أنه جزء من اقتصاد مالى غير زراعى)، فهو كان عاملاً فى وقت من الأوقات، وهو شخصية ليس لها ما يناظرها فى **زينب**.

ويلاحظ أنه يمكن تقسيم كل هذه الشخصيات من وجهات نظر مختلفة، فإذا كانت «الملكية الخاصة» هى المعيار الذى استخدمناه حتى الآن، فيمكن أيضًا استخدام معيار الانتماء للقرية أو المدينة، وفى هذه الحالة سنضع حامد والطبيب الذى يعالج زينب فى جانب، وفى الجانب الآخر سنضع السيد محمود -أخا حامد الأكبر- والعمدة وكل الفلاحين، من يملك منهم ومن لا يملك. ويمكننا أن ننظر إلى شخصية إبراهيم على أنه يشبه حامد من بعض الوجوه، فهو (علاوة على أنه يحب **زينب**) ذهب إلى المدينة أيضًا، لأنه تم تجنيده فى الجيش.

ولا يختلف الأمر كثيرًا فى **الأرض**، فكسَّاب ينتمى إلى عالم المدينة التجارى الصناعى، وهناك عدد هائل من ممثلى الحكومة، التى يوجد مركزها فى المدينة، وتبعث إلى القرية من ينفذ مشيئتها. وراوى الرواية ذاته يعيش أساسًا فى المدينة، على الرغم من جذوره الطبقية، أما عالم القرية فهو يضم عبد الهادى ومحمد أبو سويلم ووصيفة وعلوانى. ومما له طرافته أن خضرة (بغى القرية) لها أخت (زنوبة) تمثل بغى المدينة، ومما له دلالته أن هذه الأخيرة متيسرة الحال، لا تحضر للقرية إلا لبناء مسجد! ويمكن دراسة علاقة الشخصيات من أى منظور من هذه المناظير (الذين يملكون والذين لا يملكون، أهل المدينة وأهل القرية، الذكور والإناث، المتعلمون وغير المتعلمين)، ولكننا آثرنا التركيز فى هذا البحث الأدبى /الاجتماعى على المنظور الطبقى بالدرجة الأولى، دون أن نهمل المناظير الأخرى.

وعلى الرغم من أن كاتب **الأرض** روائى يسارى واعٍ بمنطلقه الأيديولوچى، يدافع عنه ويبشر به، فإن رؤيته للهيكل الطبقى فى الريف المصرى لا تختلف كثيرًا عن رؤية مؤلف زينب على الرغم من أن الأخير غير واعٍ أيديولوچيًا، فكلاهما يرى أن الهيكل الطبقى للريف المصرى

يتكون من هؤلاء الذين يملكون (ويؤيدهم الجهاز الحكومى) وهؤلاء الذين لا يملكون أو يملكون ملكية زراعية صغيرة.

وبالرجوع إلى كتاب الدكتور محمد عودة، **القرية المصرية بين التاريخ وعلم الاجتماع**. وجدنا أن رؤية الكاتبين للبناء الطبقى فى الريف «مطابقة للواقع التاريخى» إلى حدٍّ كبير، فحسب تصور عودة تقع الطبقات فى الريف المصرى بين حدين؛ أقصى (كبار المُلاَّك الإقطاعيين وأغنياء الزراعيين)، وأدنى (العمال الزراعيين)، وتقع بينهما بقية الطبقات والفئات، مثل المزارعين المتوسطين وفقراء المزارعين. كما أنه فى وصفه لبعض هذه الطبقات يقترب إلى حدٍّ كبير من وصف هيكل والشرقاوى لها، (خاصةً الشرقاوى، حيث إن بصيرته الاجتماعية ثاقبة). وفى حديثه عن بناء القوة فى الريف المصرى، يبين عودة ارتباط بناء القوة ارتباطًا تاريخيًّا وموضوعيًّا بالبناء الطبقى فى الريف المصرى، إذ أنه -حسب رأيه- توجد علاقة جدلية بين القوة الاقتصادية والقوة السياسية، ووصفه لبناء القوة لا يختلف كثيرًا عن وصف هيكل والشرقاوى لها.

ولكن على الرغم من التشابه فى الهيكل الطبقى العام، فإن مضمون كل رؤية يختلف تمام الاختلاف عن الأخرى؛ فهيكل يرى عالم الفلاحين من الخارج كموضوع للعطف أو الرثاء أو التألم، فهو مرة يرى الفلاحين على أنهم «تعودوا ذلك الرقّ الدائم، ينحنون لسلطانه من غير شكوى ومن غير أن يُدخل إلى نفوسهم قلقًا، يعملون دائمًا من غير ملال، ويرقبون بعيونهم نتائج عملهم زاهرة ناضرة، ثم يقطف ثمرتها سيدٌ مالك. يستغل الفلاح نظير قوته الحقير؛ لأن السيد المالك لا يهمه شىء .. ويبقى العامل والفلاح لذلك فى ظلمته وفى رقه وشقائه». ولكن هذا الفلاح - موضع الاستغلال والنهب - شخص ساكن خارجَ الزمان؛ فالفلاحون «يسيرون دائمًا بخُطى ثابتة وأقدام قوية، فهم اليوم من الصبر والاحتمال ما كان لأجدادهم فى العصور الفائتة، ذلك الجَلَد الذى يبتدئ مع القِدَم، ويسرى فى الزمان من فلاح فرعون إلى فلاح إسماعيل، وإلى فلاح اليوم». الفلاح هنا منزوعٌ من سياق الصراع الاجتماعى ومعلَّقٌ على لوحة اسمها الصبر، ليبدو جزءًا من طقوس لا زمنية.

ومن القضايا التى أثارت جدلاً نقديًّا طويلاً، قضية القطع الوصفية الطويلة لمناظر الطبيعة فى قصة *زينب*، ففى حين رأى البعض أن هذه القطع هامة للغاية (يحيى حقى: **فجر القصة المصرية**، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٥٧م)، رأى البعض الآخر أنها عيب

خطير فى الرواية (على الراعى: **دراسات فى الرواية المصرية**، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٩م). وكذلك: (عبد المحسن طه بدر: **تطور الرواية العربية الحديثة**، القاهرة، دار المعارف، ١٩٦٣م). ولكن أولئك الذين أثنوا على القطع الوصفية أثنوا عليها لجمالها فى حد ذاتها، أما مَنْ ذمَّها فقد ذمها لأنها إضافات آلية، ولكن لو تعمقنا قليلاً فى الرواية، لوجدنا أن وصف الطبيعة هو جزء من جو السكون العام الذى يسيطر على القصة، ولعل الطبيعة هى العنصر الذى يستخدمه الكاتب لتذويب الصراعات (الطبقية، بل وحتى العاطفية). فلننظر - على سبيل المثال - إلى وصف هيكل لحياة زينب: «أما هى.. فاستمرت فى طريق حياتها، تمر من كل يوم لغده، فنجد بينهما الشبه؛ إنهما يسيلان هادئين، يقطعان عمر الوجود العتيق». فدورة الطبيعة هنا تغطى تمامًا على أى تفاعل تاريخى، كما تساهم مقطوعات وصف الطبيعة فى إدخال عدد من المصطلحات اللازمنية؛ مثل «اللانهاية» فى قصة عن الريف المصرى وعن الفلاحين المصريين («ومزارع البرسيم تذهب أمام البصر إلى اللانهاية» - «يتماوج سطحها السندسى فتذهب موجاته إلى اللانهاية»). إن تعليق الفلاح المصرى على لوحة الصبر مرتبط تمامًا بالقطع الوصفية المطولة للطبيعة.

وإذا ما نظرنا إلى رواية **الأرض**؛ فإننا نجد وصف الطبيعة يكاد يختفى تمامًا. وإن وجد؛ فإنه يوجد -أساسًا- كخلفية للوجود الإنسانى («كان الليل الهادئ يحمل رنين صوته الجاف الحزين، مختلطًا برَجْع ساقية تدور على الشاطئ الآخر» - «ظل واقفًا فى الشمس أمام المصطبة المغمورة وحدها بالظل، بينما أشعة الشمس تتوقد فى كل مكان، وطلب محمد أبو سويلم من عبد الهادى ألا يقف فى الشمس»). الطبيعة هنا ليست مقولة لازمنية، وإنما هى مجرد خلفية يدور أمامها الصراع الإنسانى. بل إن أهم عناصر الطبيعة الموجودة فى الرواية -وهو «الأرض»- هو نفسه موضوع للصراع، فالأرض ليست موضوعًا للتأمل، وإنما هى شىء يُمتَلك، أى أنه أحد عناصر الإنتاج بالدرجة الأولى، إذن فاختفاء وصف الطبيعة أو ظهوره بشكل ثانوى هو تعبير عن رؤية محددة، جوهرها الصراع وليس السكون.

ويمكن تفسير موقف كلٍّ من هيكل والشرقاوى على أنه تعبير أمين عن اللحظة التاريخية لرواية كلٍّ منهما، إذ يبدو أن القرية المصرية -فى أوائل القرن العشرين- لم تكن بعدُ متأهبة لتفجرات طبقية من النوع الذى تسجله رواية **الأرض** (التى تدور أحداثها فى الثلاثينيات والتى كُتبت فى الستينيات)، فعلى الرغم من التفاوت الطبقى الواضح، إلا أن الطبقة التى

قادت ثورة ١٩١٩م (وهى الطبقة البرجوازية الوطنية) لم تدرك الطبيعة الطبقية للصراع مع الإنجليز، وطرحت تصورًا قوميًّا محضًا لهذا الصراع؛ ولذا لم تحاول أن تصعِّد من حدة الصراع الطبقى فى القرية، وربما آثرت أن تنظر إلى الريف المصرى كما لو كان «تابلوه» طبيعيًّا ساكنًا (تسمَّى رواية هيكل زينب: **مناظر وأخلاق ريفية**).

وهيكل شخصيًّا ينتمى إلى يمين هذه الطبقة، فهو من تلاميذ أحمد لطفى السيد، «أصحاب المصالح الحقيقية» (عبد المحسن طه بدر: **الروائى والأرض**)، كبار الملاك الزراعيين وأعضاء البرجوازية الكبيرة، الذين كانوا يعتقدون أنهم أحق من الملاك الأتراك بتبوُّء مركز القيادة، وكانوا يرون أنهم من الممكن تحقيق أهدافهم عن طريق التحالف مع الإنجليز - وليس عن طريق تكوين جبهة من كل طبقات الشعب - لخوض الصراع ضد الإنجليز والأتراك معًا.

أما ثلاثينيات القرن، فقد شهدت حدة أزمة الرأسمالية فى العالم، كما شهدت تصاعد حدة التوتر، والذى أدى فى نهاية الأمر إلى اندلاع الحرب العالمية الثانية. وفى مصر بدأت الحركة الوطنية تعانى من حركة الانقسامات، التى كانت تعبِّر عن تناقضات داخل صفوف البرجوازية ذاتها، وتعبِّر فى الوقت ذاته عن تناقضات بين بعض قطاعات البرجوازية وبين المصلحة القومية ككل. وقد ظلت هذه الأزمة قائمة، إلى أن سكنت مؤقتًا بتوقيع معاهدة ١٩٣٦م، التى كانت فى الوقت ذاته تعبيرًا عن إخفاق البرجوازية المصرية فى قيادة الحركة الوطنية، وعن ضرورة قيام تحالف أعرض بين قوى الشعب (وهو التحالف الذى عبَّرت عنه ثورة ١٩٥٢م). وكانت بعض قطاعات البرجوازية ترى ضرورة تصعيد الصراع، وترى البُعد الطبقى لحركة التحرر الوطنى (وعبد الرحمن الشرقاوى ينتمى لهذا الفريق، الذى تركز فى نهاية الأمر فى يسار الوفد وحركة حدتو، الذى يرى أن السكون ليس فى طبيعة الأشياء، ويرى حتمية التغيير لتحقيق التطور والعدالة).

ولعل اختلاف رؤيتى الكاتبين تظهر أكثر ما تظهر فى تركيزهما على بعض الموضوعات، وفى استبعادهما للبعض الآخر، فهيكل فى *زينب* يدير القصة حول شخصيتين رئيسيتين؛ الفتى الغنى المتعلم حامد، والفتاة الفلاحة الفقيرة زينب، ونجد أنهما رغم اختلاف انتمائهما الطبقى (حامد ينتمى للحد الأقصى، وزينب للحد الأدنى) يجابهان نفس المشكلة، وهى مشكلة فى جوهرها عاطفية، فحامد شاب ممزق بين خضوعه للتقاليد ورغبته فى التحرر منها، يحب فى بدء الأمر عزيزة ابنة عمه، ولكنها تتزوج من شخص آخر رغم أنفها، تاركةً إياه بعاطفته

الملتهبة، وتقع لزينب نفس المأساة فهى الأخرى تحب إبراهيم، ولكن أهلها يزوجونها من حسن (وهو فلاح متيسر الحال بعض الشىء). وقد حاول هيكل أن يجعل بطله حامد عاشقًا لزينب ولكنه لم يفلح، إذ أن الفوارق الطبقية واضحة وقوية للغاية. وتنتهى القصة باختفاء حامد الفجائى فى الفصل الثانى، وموت زينب بالسل فى الفصل الثالث (تمامًا مثل أبطال الروايات العاطفية الفرنسية التى قرأها هيكل إبَّان دراسته فى فرنسا).

إن موضوع رواية هيكل هو الحب والزواج، والمشكلة الأساسية هى العلاقة بين الجنسين، وهيكل فى هذا يتبع أستاذه قاسم أمين، الذى أثار قضية المرأة وقضية الحجاب، وهى قضية فى رأى البعض كانت تخص أساسًا سيدات الطبقة المتوسطة، باعتبار أن السيدات الأرستقراطيات كن محجبات (ثم سافرن إلى الخارج واختلطن بالرجال)، أما الريفيات الفقيرات، فكن يعملن جنبًا إلى جنب مع الرجال دون احتجاب، وسُتُر كما كان شأن الأرستقراطيات (كما جاء فى رواية زينب نفسها).

وقد حاول هيكل استبعاد عنصرين أساسيين من موضوع الحب كما عالجه، وهما العنصر الاقتصادى والعنصر الجنسى، فهو يحاول دائمًا أن يرى الحب مثل الطبيعة خارج أى إطار طبقى، فحامد يُهزم فى حبه، وعزيزة تفقد حبيبها، وزينب وإبراهيم كذلك، كلهم - بغض النظر عن انتمائهم الطبقى - معذبون فى الحب، ولكن عذابهم مثل عذاب الفلاح المصرى، شىء عام، وقضية يُنظر إليها من الخارج بوصفها موضوعًا للتأمل، وإذا حدث وذكر العنصر الطبقى (كارتطام حب حامد لزينب بالتفاوت الطبقى، أو كارتطام حب زينب لإبراهيم بالدوافع الاقتصادية لأبيها)، فإن المؤلف يؤثر السلامة، ويحسم الصراع عن طريق المناورة! فحامد يتأمل فى إخفاق حبه بشكل فلسفى عام، وزينب تموت حزنًا مثل بطلات الروايات الفرنسية!

وتدور دراما الحب خارج إطار الصراعات الطبقية، بل وخارج إطار الصراع التقليدى بين الروح والجسد. وإن ظهر الصراع فى الرواية أحيانًا، فهو يدخل دون استئذان ويرحل دون مواجهة. فالروائى حينما يصف الفلاحات وهنَّ « يكشفن عن سيقان قوية بديعة، يخالط لونها الأسمر شىء من التورد، وهى ملساء ناعمة »، فهو يشير إليهن إشارة سريعة، الغرض منها هو تذويب الصراع الطبقى. وفى مرة أخرى يردف الكاتب قائلاً: « ومن رأى الفلاحات فى حركاتهن وحديثهن ومذاكراتهن أخبارَ الليل والأمس، أقربَ إلى الكسالى الواقعات فى سَعة سعادتهن، منهن إلى العاملات الفقيرات. وهل على تلك الأرض الغنية الكريمة -أرض مصر-

من فقيرة يؤلمها فقرها؟!» وإذا حدث وانطلق العنصر الجنسى خارج حدوده، وذلك حينما حاول حامد ملاعبة إحدى الفلاحات اللعوبات الجميلات، فإن الكاتب (وحامد أيضًا!) يعود إلى صوابه ويسائل نفسه: «أى جنون ذلك الذى أصابه؟!»، بل إنه يشير إلى الجنس بالعبارة المضحكة: «علائق تناسلية»، وهى عبارة مجردة، تهرب من تسمية الأشياء بأسمائها.

وفى رواية **الأرض** نجد أن المحور الأساسى -الصراع الطبقى- يستأثر لنفسه بكل المحاور الأخرى، ولذلك فالحب والزواج والعلاقات بين الذكر والأنثى خاضعة -بالدرجة الأولى- للعوامل الاقتصادية، فوصيفة ابنة شيخ الخفر واعية تمام الوعى بوضعها الطبقى، قد تميل إلى عبد الهادى نظرًا لرجولته، ولكنها تود الزواج من محمد أفندى؛ لأنه متعلم ويمتلك بعض الفدادين، ويعمل فى المدينة، وينتهى بها الأمر بأن تتزوج من كسَّاب الذى يكبرها، ولكنه قد ادخر بعض المال الذى سيبنى به طاحونة جديدة على الزراعية. وحينما يحاول الراوى الصغير أن يلعب معها دور المحب البطل -على الطريقة الفرنسية- ويقول عبارات رومانسية مثل: «يا دنياى». أو «يا غرامى... أحبك» فإن الإجابة تأتيه فى شكل أقل رومانسية: («آه... زعّق شوية .. علَّ حسك حبة!»). وحينما يستمر الراوى فى لعب الدور، فإن وصيفة تفسد اللعبة كلها قائلة: «يا اختى بلا وكسة!! انت بتتكلم كده ليه ياخويا». وينتهى هذا المنظر بأن يعطيها «بريزة»، وهى وحدها التى تحسم الموقف! ومن الواضح أن كل المحبين واعون بالحواجز الطبقية فلا يعبرونها، وإن عبروها فهم يعبرونها بحذر، ولا يصلون إلا للفئات المجاورة لهم، وليس إلى الفئات بعيدة المنال على طريقة سندريلا والأمير (أو حامد وزينب)، فعلوان الذى لا يملك شيئًا يحب خضرة التى لا تملك هى الأخرى شيئًا، ووصيفة التى تملك بضعة قراريط تميل إلى عبد الهادى الذى يمتلك بضعة قراريط، ولكنها تود الزواج من محمد أفندى الذى يمتلك بضعة فدادين، وهكذا.

وإذا كان العنصر الاقتصادى يتحكم فى العلاقات العاطفية (على عكس الحال فى **زينب**)، فالجنس والجسد لهما وجود قوى فى رواية الشرقاوى، على عكس رواية هيكل أيضًا، فالرواية تبدأ بطقوس الزواج المعروفة فى الريف، حيث تثبت عذرية الفتاة، ويُحتفى بالدماء النازفة كعلامة للعذرية والعفة، ثم بعد ذلك نجد الأطفال الذين يلعبون لعبة العريس والعروسة، ووصيفة المتأجحة فى داخلها، والتى يصفها الراوى وصفًا حسيًّا دقيقًا.

إن هيكل فى **زينب** يعترف بوجود التفاوت الطبقى، ويصور البناء الطبقى وبناء القوة فى الريف تصويرًا صادقًا. إلا أنه مع هذا يضفى كثيرًا من السكون على هذا العالم، فيذهب الصراع

الطبقى فى وصف مجرد للطبيعة، ويركز على المحور العاطفى للقصة، ثم يضفى السكون على المحور الطبقى ذاته، بعزله عن البناء الاقتصادى للقرية، وعن الصراعات التقليدية بين الجسد والروح، أو بين العقل الذى يزن الأمور، والجسد الذى يتحدى العقل والاتزان.

أما الشرقاوى فى **الأرض**، فهو وإن كان يعترف أيضًا بالتفاوت الطبقى، ويصور البناء الطبقى وبناء القوة فى الريف تصويرًا صادقًا، إلا أنه يرى هذا البناء وهو فى حالة حركة، فتختفى قطع الوصف المجرد للطبيعة، ويستوعب المحور العاطفى فى الخلفية الاقتصادية الطبقية، ويظل الجسد والدوافع الجنسية عنصرًا قويًّا له حضوره فى القصة.

وكما بيَّنا من قبل، تنبع الروايتان من واقع كاتبيهما الاجتماعى، ومن واقع الروايتين الاجتماعى، ولكن تبقى الأرض - مع هذا - هى العمل الفنى الأصدق والأكثر ثراء، لأن الشرقاوى قد أعطى لنا صورة عالمٍ متحركٍ حىٍّ ثرىٍّ، وهو -علاوة على هذا - يواجه عناصر كثيرة أخرى لا تقع داخل الإطار الفكرى الذى يطرحه هيكل، والذى عرضنا له.

ويمكننا أن نورد هنا بعض هذه العناصر، دون أن نعرض لها بالدراسة، آملين أن يقوم أحد الدارسين بمثل هذه الدراسة:

١- العنصر الجنسى مرتبط فى الرواية بعناصر كونية عديدة، تضعف من الهيكل الطبقى ومن حدة الصراع الطبقى.

٢- نظرًا لشغف الروائى بالريف المصرى فهو يحتفى بتراثه الشعبى، بما فيه من خرافة ومواويل، واحتفاء بعالم الغيب، وهو احتفاء قوى للغاية، مما يجعله يغطى أحيانًا على البناء الطبقى الأساسى.

٣- ثمة بناء رمزى كامن فى الرواية، يمكننا عن طريقه أن نرى حياة الفلاحين الجماعية على أنها نوع من الفردوس البرىء، أما السكة الزراعية فهى كالثعبان (تشبيه المؤلف)، رمزًا للشيطان، ورمزا للتقدم التكنولوچى أيضًا، ولذا فهى تخرب الفردوس، ولكنها فى ذات الوقت تربط بين القرية والمدينة، وفى هذا الإطار يصبح الباشا والحكومة من دعاة التقدم، أما الفلاحون - بملكياتهم الصغيرة وبحياتهم الجماعية البسيطة - أعداء للتقدم.

ويمكن أيضًا - لتعميق هذه الدراسة - أن نعقد دراسة مقارنة أخرى بين سيرتى محمد ﷺ اللتين كتبهما هيكل والشرقاوى، لنرى ما إذا كانت رؤية كل كاتب - كما تبدت فى

الرواية- تظهر فى السيرة أيضًا. ويمكننى القول بشكل مبدئى: إنه من الأرجح إجابة السؤال بالإيجاب، فمحمد ﷺ فى السيرة التى كتبها هيكل: هو أحد أبطال چان چاك روسو، تمامًا مثل زينب (والتركيز على الطبيعة أيضًا واضح فى السيرة). أما محمد ﷺ فى السيرة التى كتبها الشرقاوى، فهو ثورى يعيش فى عالم مبنى على الصراع، يشبه من بعض الوجوه عالم **الأرض**. ولكن هذا من قبيل الانطباعات السريعة التى تتطلب كثيرًا من التمحيص والتحليل، الأمر الذى يحتاج إلى وقتٍ أطول ومساحة أكبر.



المراجع

اعتمد الباحث على الطبعتين التاليتين للروايتين:

- محمد حسين هيكل: **زينب: مناظر وأخلاق ريفية** (القاهرة، دار المعارف، ١٩٧٩م).
- عبد الرحمن الشرقاوى: الأرض : جزآن (القاهرة، الكتاب الذهبى، ١٩٥٤م).

أولا: المراجع الخاصة بالخلفية التاريخية والاجتماعية

- محمد عودة: **القرية المصرية بين التاريخ وعلم الاجتماع** (القاهرة، مكتبة سعيد رأفت، ١٩٧٢م).

وهو من أهم المراجع من وجهة نظر البحث، حيث إنه ركز على الملكية الزراعية وعلى بناء القوة، ومما جعل هذا المرجع أهم من غيره أنه حاول حصر السمات الأساسية لكل مرحلة فى تاريخ مصر، دون التطرق للتفاصيل أو الحوادث التاريخية العديدة.

- فوزى جرجس: **دراسات فى تاريخ مصر السياسى منذ العصر المملوكى** (القاهرة، مطبعة الدار المصرية، ١٩٥٨م).

وهو تاريخ عام لمصر، لا يركز على القرية المصرية وحدها، والنتائج التى يخلص إليها المؤلف لا تختلف كثيرًا عن نتائج عودة.

- شهدى عطية الشافعى: **تطور الحركة الوطنية المصرية ١٨٨٢-١٩٥٦م** (القاهرة، الدار المصرية للكتب، ١٩٥٨م).

مثل سالفه.

ثانيًا : مراجع عن الروايتين

- أحمد إبراهيم الهوارى: **البطل المعاصر فى الرواية المصرية** (القاهرة، دار المعارف، ١٩٧٩م).

على الرغم من أن هذا المرجع لا يعالج أيًّا من الروايتين على وجه الخصوص، إلا أنه كان مفيدًا للغاية؛ لأن الكاتب قدَّم ما سماه «المنحنى التاريخى للبطل المعاصر فى الرواية

الحديثة»، وهذا الفصل من أذكى المحاولات فى علم الاجتماع الأدبى بالعربية. ولم يستفد الباحث كثيرًا من مضمون الدراسة المباشر، ولكنه استفاد من إطارها العام ومحاولتها تفسير نوعية البطل وسلوكه، كانعكاس لمدى قوة أو ضعف البرجوازية.

- حمدى السكوت: **الرواية المصرية واتجاهاتها الأساسية** (بالإنجليزية) (القاهرة، الجامعة الأمريكية، ١٩٧١م).

كتاب تأريخى للرواية المصرية، يعرض لاتجاهاتها الأساسية، وهو يهتم بالسمات الأساسية للرواية من الناحية الاجتماعية والفنية، والجزء الذى يعالج **زينب** يعتبر مقدمة جيدة للغاية.

- طه وادى: **مدخل إلى تاريخ الرواية المصرية ١٩٢٢-١٩٥٢م** (القاهرة، مكتبة النهضة المصرية، ١٩٧٢م).

عرض ذكى للجانب الرومانسى فى رواية هيكل، يعالج مشكلة وصف الطبيعة، كما أنه يربط بين هذا الوصف ورؤية الكاتب القومية، وإن كان لا يبرز العلاقة بين هذا الوصف ورؤيته الاجتماعية.

- عبد الحميد إبراهيم: **القصة المصرية وصورة المجتمع الحديث من أوائل القرن العشرين إلى قيام الحرب العالمية الثانية** (القاهرة، دار المعارف، ١٩٧٣م).

دراسة فى رومانسية هيكل وبطله حامد.

هذا عدا دراستى يحيى حقى، وعلى الراعى، ودراسة عبد المحسن طه بدر، وهى فى نظرى أشمل الدراسات، لأنها لا تهمل أيًا من البُعدين: الأدبى أو الاجتماعى، وقد أوردنا بيانات النشر الخاصة بهذه المراجع فى طى الدراسة ذاتها.



التاريخ وثنائية الثورة والثورى

دراسة فى مسرحية پيتر فايس (مجانين)

من العروض المسرحية الرائعة التى شاهدتها فى أوائل السبعينيات، مسرحية «اضطهاد **چان پول مارا واغتياله**»، كما قدمته فرقة تمثيل مصحة شارنتون، تحت إشراف السيد «دى صاد» للكاتب المسرحى الألمانى المعاصر پيتر فايس وترجمة يسرى خميس وإخراج د. أحمد زكى.

والمسرحية -إذا أردنا التبسيط- عبارة عن حوار بين الماركيز دى صاد، الذى تمرد على المجتمع الإقطاعى تمردًا فرديًا، وغرق فى التأمل والتفلسف والتجارب الجنسية المثيرة من جهة، ومن جهة أخرى چان پول مارا، أحد زعماء الثورة الفرنسية وقائد جناحها اليسارى، والذى يجلس فى بانيو ملىء بالماء الدافئ، حتى يهدئ من آلامه التى يسببها مرض جلدى، أصيب به أثناء هربه من قوات الأمن الفرنسية فى عهد الملكية. المسرحية بوضعها دى صاد فى مقابل مارا تتناول ثنائية أساسية؛ الأساس السياسى (الجماعى) للمجتمع، فى مقابل الفرد باحتياجاته النفسية الخاصة، أى أن المسرحية باختصار شديد تتناول قضية الفرد فى مقابل المجتمع، والجزء فى مقابل الكل، والخاص فى مقابل العام، والذات فى مقابل الموضوع، وهى إشكالية أساسية لا تزال تواجهها العلوم الإنسانية فى الشرق والغرب.

وقد تعرض دى صاد للأساس النفسى لحياتنا كأفراد، لأنه يشك فى قيمة العمل السياسى الجماعى، أو بمقدرة الإنسان على تحقيق العدالة، أو على ترجمة مُثُله العليا إلى واقع؛ ولذا فهو لا يحس إلا بنفسه كجسد خالص، بل ولا يرى للثورة أى معنى إن لم تؤد إلى ما يسميه «النكاح الشامل»، مجرد تفريغ للطاقات الجسدية الهائلة! ولأن دى صاد لا يؤمن بمقدرة الإنسان على التغيير؛ نجده لا يؤمن أيضًا بالعقل، فالعقل هو هبة الإله للإنسان، أو هو نتاج صراع الإنسان

مع الطبيعة فى حركتها الدائرية التى لا معنى لها، وهو ثمرة محاولته فرض معنى ذى شكل يعبر عن إرادته ورؤيته.

ولكن أحد المجانين فى المسرحية يقفز صارخًا باكيًا، معلنًا أن الإنسان حيوان، بل وحيوان مجنون، مجموعة من الغرائز التى لا عقل لها، حيوان يمشى على « طمى رجراج من الجثث البشرية »، حيوان لم يعرف طيبة أو أثينا أو بغداد، هذه المدن التى نحتها الإنسان بأظافره من جبال الطبيعة، وبيديه شيدها مثلما يشيد الآلات والقصائد، ولكن أنى لـ« دى صاد » أن يرى شيئًا من هذا وهو القابع داخل جسده، وهو المقتنع بأن كل « ما يفكر فيه الإنسان ويَخُطُّه » سيختفى تمامًا، مثلما اختفت كتاباته هو نفسه، وانتصرت عليه الطبيعة، رغم محاولته الانتصار عليها. فإنسان دى صاد « شىء طبيعى »، يدور فى « حركات دائرية »، وعلى الرغم من أنه يذكِّر مارا « بلا مبالاة الطبيعة المطلقة »، التى يغرق فيها كل شىء، بينما عيونها تنظر فى صمت وسكون، إلا أنه يتحول هو نفسه إلى مراقب موضوعى، لا أخلاق له أو لا علاقة له بالأخلاق، تمامًا مثل الطبيعة التى يمقتها، والتى يخفق فى تجاوزها، إذ تستوعبه تمامًا، فيغرق فى واحدية طبيعية مادية، وينتهى به الأمر بأن يطالب بأن يُمحَى كلُّ أثر قد يخلِّفه بعد موته: إن الصمت والانتحار هما السبيلان الوحيدان المفتوحان أمام من يرفض العقل وتراث الإنسان التاريخى.

فى مقابل هذه الفلسفة الطبيعية العدمية يؤكد مارا إرادة التغيير الثورية الإنسانية، مبينًا لـ« دى صاد »، أن ما يسميه « بلا مبالاة الطبيعة » ليس إلا فقدانه لكل شعور، ولأن الإنسان قادر على اقتحام الأشياء وعلى تغيير الواقع، فعليه ألا يقابل صمت الطبيعة بصمت مماثل، وهذه هى نقطة الانطلاق فى المسرحية. وقد قال فايس نفسه فى خطاب له: « إذا كان المخرج مؤمنًا بأن الماركسية لم تفقد فاعليتها، وأن النقاط الأساسية فى كلمات مارا لا تزال على علاقة بواقعنا، وهى نقاط تعد تمهيدًا لفكر ماركس، فإنه يجب عليه أن يشدد على هذه الكلمات وأن يستخدمها للإشارة إلى الحاضر. (وفى اعتقادى أن الدكتور أحمد زكى فى إخراجه للمسرحية قد تنبه إلى هذه الحقيقة الأساسية، فهو لا يقدم حوارًا متزنًا بين وجهتى نظر متعادلتين، وإنما يعلن عن ولائه دون مواربة لـ چان مارا ولمُثُله، هذا على عكس إخراج پيتر بروك للمسرحية [الذى شاهدته فى نيويورك عام ١٩٦٦م]، حيث حول المسرحية إلى عرض ليبرالى لوجهتى نظر مختلفتين متساويتين فى القيمة).

إن السياق المسرحى للأفكار يناقضها، ويعدل منها، ويحذر المتفرج من الإفراط فى الجدية الثورية، فزعيمنا الثورى يجلس فى حوض الاستحمام وكأنه لا يزال فى رحم أمه، جلده ملتهب وشاحب، شوهته البثور [والإصرار على ذكر التفاصيل هو إصرار على خصوصية مارا وفرديته]. تحاول زوجته أن تغسله بالماء البارد حتى تهدئ من لهيب الحمى [حمى الثورة أم حمى الأمراض الجلدية؟!]، ثم ينشد المنشدون أغنية يبايعونه فيها، ويتحدثون فيها عن الثورة الفرنسية والبطولة ومطالب الشعب، وننغمس -نحن المتفرجين- فى الدور، ونهتف بحياة الثورة، أى بمقدرة الإنسان على تجاوز السقف الواحدى الطبيعى المادى. إن الثورة هنا هى رمز رفض الإنسان للسقف الطبيعى المادى.

ولكن مارا جالس، مثبت عيونه على خريطة فرنسا، يتألم، ويخبر سيمون (عشيقته وخادمته) أن الصرخات تتعالى داخله [فى الترجمة الإنجليزية: «غوغاء صاخبة تجرى داخلى»] ثم يقولها دون تردد: «سيمون، أنا الثورة». وهنا يقع مارا فى محظور الفردية التى تلغى المجتمع، وفى التجزُّؤ الذى يلغى الكل، وفى الذاتية التى تبتلع الموضوعية. وتكمن المفارقة فى أن مارا بقوله هذا قد اقترب إلى حدٍّ كبير من دى صاد، الذى يرى أن «الثورة من اختراع بعض الأفراد»، وأنها لم تكن من البداية «سوى إمكانية مخيفة للانتقام»، شكل من أشكال التعبير عن الذات والذات الجسدية الضيقة. فدعوة مارا للثورة الجماعية لا تختلف كثيرًا عن نشاطات دى صاد الجنسية الفردية، وهو باستخدامه صورًا مجازية تطهُّرية كثيرة مثل النار والدماء، وبجعله إرادتَه الفردية إرادةَ الثورة، قد اقترب كثيرًا من رؤية دى صاد ومصطلحه. يقف دى صاد خارج التاريخ غير مكترث، يرى المدن تظهر، وتنمو، ثم تضمحل وتموت وكأنها تفعل ذلك بشكل آلى دون تدخل إرادة الإنسان، فيقبع داخل جسده يتحسس ذاته بشغف وشره، وأما مارا فينظر إلى التاريخ بإعجاب ووله، ظنًّا منه أنه هو صانعه، وأنه لا وجود لهذا التاريخ دونه، فيقبع فى حوض الاستحمام (وكأنه آدم لا يزال جنينًا فى الرحم الكونى)، ويتحسس ذاته ونداءاته للشعب الفرنسى بشغف وشره.

وقد تنبه فايس/ دى صاد [فى مقابل فايس/ مارا] لعلاقة الثورة بالثورى، ولذلك لم يقدم لنا دراسة فى الثورة وحسب، بل قدم أيضا دراسة فى سيكولوچية الثورى: علاقته بأبيه وأمه وجسده، وإحساسه المتضخم بالاضطهاد، وإحساسه المريض برسالته للعالم.

وشارلوت كورداى هى الأخرى ثورية من طراز مارا، تذوب فى رؤيتها وتمتزج بها وتتماهى

معها، تحلم بإحدى بطلات العهد القديم، وتحمل سكينها وكأنها تحمل سيف الله. تقول شارلوت بلهجة تنم عن أنها وحدها التى تعرف الحقيقة: «عندى مهمة يجب أن أؤديها». ويقول مارا بنفس اللهجة القاطعة: «الحق معى، وسوف أقوله مرةً أخرى».

وتمازج الثورى بالثورة، والذات المعتلة نفسيًّا بالموضوع هو الذى يساعد على ظهور «الدكتاتور المصلح»، صاحب «الكاريزما»، الواثق من رؤيته كل الثقة، والذى يفصل الرءوس عن الأجساد دون أن تطرف له عين، لأنه هو وحده تجسيد الحق، فالمطلق قد حل فيه وتوحد به. هذه الحلولية الثورية -إن صح التعبير- تؤدى حتمًا إلى الشمولية، وهذا أخشى ما يخشاه دى صاد: «إن الثورة يا مارا لا تقود إلا إلى اختفاء الفرد، إلى ذوبان بطىء فى شكل واحد متشابه، إلى إنكار الذات، إلى ضعف مميت، فى دولة يبتعد نظامها كل البعد عن كل فرد، ومن المستحيل مهاجمتها». وقد وصف فايس الماركيز دى صاد - فى الخطاب الذى أشرنا إليه من قبل - بأنه «ثورى يريد تغيير المجتمع، ولكنه يخاف السلطة السياسية، التى قد تحد من حرية الفرد. وهو فى هذا يشبه المثقفين الثوريين، الذين تُعذبهم الهُوَّة التى تفصل بين الرؤية الثورية والواقع الثورى، والذين يرون أنه لا بد من إدخال تغييرات أخرى على هذا الواقع، حتى يمكن تحقيق نقطة بدئهم الهيومانية (أو الإنسانية).

ويُعرِّف فايس الحوار الدائر فى المسرحية بأنه حوار بين «الفرد من جانب، وبين الاشتراكية والشمولية من جانب آخر»، أى أنه ليس صراعًا بين خير خالص وشر خالص، يقفان على طرف النقيض، وإنما هو صراع بين نقيضين لكلٍّ مزاياه ونقائصه، ويكمل الواحد منهما الآخر، ولهذا اقترح فايس أن تظل «وجهة نظر دى صاد واضحة طوال الوقت»، وإلا أصبحت المسرحية دعوة تقليدية للنضال دون تجديد أو إضافة. وأعتقد أن العيب الأساسى فى إخراج الدكتور أحمد زكى أنه - لفرط حماسه لمارا - رجح كفته كل الترجيح، متناسيًا أن دى صاد هو أيضًا أحد أبطال المسرحية، بل إنه أعطى لمارا الحق فى أن يلقى بخطبة أخيرة ليست موجودة فى النص الأصلى (على الأقل فى الترجمة الإنجليزية). ولكن أداء صلاح منصور الرائع للدور، ومزجه بين التفلسف -الذى هو فى جوهره فعل- والتأمل الذى ينطوى على أقصى درجات العنف قد أعاد للماركيز كثيرًا من وزنه واعتباره.

وأهمية دى صاد تعود إلى أن التاريخ -الذى تقدمه لنا المسرحية- ليس تاريخًا هيجيليًّا عقلانيًّا مجردًا، بل هو تاريخ خاص متعيِّن، يحيط به اللامعقول من كل مكان، ويهدده فى كل

لحظة، تاريخ يملؤه «مجانين»، يتركون أدوارهم ليناموا، أو ليرتكبوا أفعالاً جنسية فاضحة، بل إنه تاريخ يُخرجه رجل لا يؤمن بالتاريخ! ولكن التاريخ والقوى الثورية التى تحركه تشغل المركز، ويظل مارا هو البؤرة التى تنجذب إليها (وتنفر منها) كل الشخصيات الأخرى، بما فى ذلك دى صاد نفسه. أما اللامعقول والعبث فيظلان فى الهامش، مع ذلك لا يطغى التاريخ والثورة على التفاصيل والنزعات المختلفة.

ويمكننا القول إن احترام العبث (طالما ظل فى الهامش) هو فى واقع الأمر ترحيب بالجدَّة، واحتفاء بالخَلْق، وتأكيد لإمكانيات الإنسان الفرد اللامتناهية على الإبداع (وعلى الانحراف أيضًا إن شاء). وهذه الإمكانيات هى التى تحول دون أن يتحول التاريخ فى نهاية الأمر إلى ثقل مجرد، ينوء بحمله الإنسان، وذلك بدلاً من أن يظل وعيًا إنسانيًا متجددًا، يساعدنا فى مجابهتنا المواقفَ المختلفة التى نواجهها، وفى صراعنا مع الطبيعة داخلنا وخارجنا.

إن النقاش بين الطرفين كما يقول فايس «حوار لا ينتهى»، وإلا انغلق دى صاد على نفسه وأصبح «الدكتاتور الصالح»، ولكنه مع ذلك حوار أخلاقى فى غايته. الهدف منه هو «إيضاح الموقف»، فكل ما هو لاعقلانى أو لامعقول غريب على كاتب هذه المسرحية. فالعقلانى يجب أن يشغل المركز، وكل شىء يجب أن يساهم فى توضيحه لنا وفى تقريبه منا.

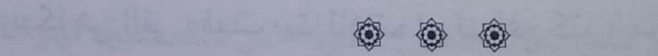
والمزاوجة بين دى صاد ومارا، والدفاع عن الثورة والتاريخ دون التنكر للفرد، والدفاع عن الجسد دون التنكر للثورة والتاريخ - كان يستلزم مسرحًا من نوع خاص - يمكنه أن يوصل للمشاهد هذه الثنائية التفاعلية الفضفاضة دون تصفيتها، ولعل هذا يفسر محاولة فايس (الناجحة) فى المزج بين رؤية كل من أنطونين أرتو وبرتولد برخت وآلياتهما المسرحية. حاول أرتو أن يعيد المسرح إلى بدائيته الأولى، بحيث تشترك الموسيقى والإشارات والحركات العنيفة فى خلق جو هو أشبه بجو الطقوس السحرية التى يشارك فيها الناس والمتفرجون. ويهدف مسرح أرتو إلى خلق ضرب من المشاركة الكاملة من جانب المتفرجين، مشاركة تستوعبهم تمامًا فى الفعل المسرحى، ومن ثَـمَّ يلغى أية تساؤلات عقلية واعية، بل إنه يعود بعض الشىء لفكرة «الكاثارثيس» (التطهير) الأرسطية، بخصوص تطهير عواطف المتفرجين عن طريق «التعاطف والرعب». فأرتو كان ينطلق من إحدى الأفكار الأساسية فى علم النفس الحديث [فن السحر القديم!]، القائلة بأن المريض قد يُشفى عن طريق تقمصه لدور شخصية ما، أو

لشخصيته هو نفسه، على أن يمثل مشاكله من خلالها، وهذا هو الإطار الذى تدور فيه أحداث مسرحية **مارا دى صاد**.

ويقف مسرح برخت التعليمى على طرف النقيض من هذا، فالهدف عند برخت أخلاقى وليس نفسيًا، ولذلك فهو يذكِّر المتفرجين من آونة لأخرى بأن الأحداث مجرد تمثيل، ويخبرهم بالأحداث قبل وقوعها بل، ويوقف أحداثَ المسرحية ليعلق عليها، وهو بهذا يبقى على المسافة بين المتفرج وأحداث المسرحية.

إذا نظرنا إلى المسرحية من الداخل؛ فإننا نجدها مسرحية « أرتوية »، فيها استقطابات وشواذ، وصور شعرية وشعراء، وثوريون موهوبون، وثوريون معتوهون، وثوريون ثوريون، وثوريون فقدوا عقولهم وقلوبهم وأعضاءهم التناسلية؛ أى أننا إذا نظرنا لها من الداخل بكثير من التعاطف استوعبتنا التفاصيل، ووقعنا تحت سلطان سحرها وطقوسها المجنونة. ولكننا عن طريق الصدمات « البرختية »، وعن طريق تذكيرنا بالواقع التاريخى الحقيقى خارج المسرحية، وعن طريق السرد الوثائقى لبعض الأحداث نضطر للانسحاب، لننظر إليها من الخارج، ولنصدر أحكامًا أخلاقية متأنية على ما نشاهد. وحين تربط التفاصيل بعضها بالبعض تفقد كثيرًا من سحرها، ولكنها تشكل مع ذلك رؤية متكاملة، تضم التاريخ ومارا، واللامعقول ودى صاد. وبهذا لا تختلف التجربة الجمالية المباشرة عن المحتوى الفكرى المركب.

إن مخرج المسرحية المصرى حقق قسطًا كبيرًا من هذه الإمكانيات، من خلال فهمه الخلاَّق للنص، وسيطرته على الإيقاع العام المركَّب، وإبقائه على الثنائية التفاعلية دون السقوط فى النسبية، على عكس المخرج الأمريكى، الذى حول الثنائية التفاعلية إلى ثنائية تعادلية، أصبحت اثنينية، جعلت من الحكم الإنسانى أمرًا مستحيلاً، فسقطت فى النسبية المطلقة. وكان لتصميم الديكور، الذى قام به د. صالح رضا، أثر كبير فى إنجاح هذا العرض المسرحى، فالديكور - بألوانه الرمادية وخطوطه الحادة المتوازية - كان يختفى بسهولة حينما يكون الحوار دائرًا بين مارا ودى صاد، ولكنه كان يظهر بشكل واضح حينما يلعب بقية الممثلين أدوارهم.



الليل والظلام هما الأفضل دائمًا

قراءة لمسرحية إبسن.بيت آل روزمر . وعلاقتها بتطوره الأدبى السياسى

تمثل مسرحية **بيت آل روزمر** (التى كتبها إبسن عام ١٨٨٦م) نقطة تحوُّل فى تاريخه الأدبى والسياسى، و**بيت آل روزمر** - كما نفهم من المسرحية - بيت عريق يمثل رمزا للتقاليد الراسخة فى المجتمع النرويجى فى منتصف القرن التاسع عشر. تبدأ المسرحية بحوار قصير بين مدام هيلسيث، التى تعمل فى **بيت آل روزمر**، وربيكا ويست مديرة المنزل (وهى الشخصية الأساسية فى المسرحية بالإضافة إلى راعى الكنيسة يوهان روزمر). ونعرف من خلال حوارهما أن بيتا زوجة الراعى قد انتحرت، ثم يدخل العميد كرول، زوج أخت روزمر، وناظر المدرسة، وهو شخصية تعيش فى الماضى وتدافع عنه، ويعبِّر عن حزنه الشديد لانتشار الأفكار الثورية التحررية، التى يشيعها پيتر مورتينسجور محرِّر مجلة **الشعلة**، ثم يظهر أورليك برتدل، أستاذ روزمر السابق، وهو شخص يهيم بلا هدف واضح، وإن كان يدافع عن الأفكار التقدمية.

من خلال حوارات هذه الشخصيات، ندرك أن ثمة معركة محتدمة بين الجديد والقديم، وبين المجتمع الحديث الذى لم يولد، والمجتمع التقليدى الذى يضرب بجذوره داخل النفوس والقلوب، فعلى سبيل المثال، يعبِّر كرول عن حزنه الشديد لوجود جمعية سرية ثورية فى المدرسة التى يديرها، ويطلب من روزمر - باعتباره الوريث الأخير لآل روزمر - أن يساهم فى إصدار مجلة تدافع عن الأفكار التقليدية أو ثوابت المجتمع، ولكنه يكتشف أن روزمر نفسه قد بدأ يتبنى الرؤى التقدمية، وأن ربيكا - مديرة المنزل الجديدة - هى التى دفعته إلى ذلك، بل ونكتشف أن ربيكا هى التى دفعت بيتا للانتحار، لدوافع كثيرة من بينها أن يخلو لها الجو مع روزمر، وأن تجعله يتحول إلى الفكر الثورى، وبينما تدور كل هذه الحوارات، يتصاعد من آونة لأخرى صهيل الخيول البيضاء الخيالية، خيول **بيت آل روزمر**.

المسرحية - كما هو واضح - تتداخل فيها العناصر الواقعية مع العناصر الرمزية، وتتشابك فيها العناصر السياسية والاجتماعية بالعناصر النفسية والروحية. وقد كان هذا تيارًا عامًّا فى الغرب فى نهاية القرن التاسع عشر، حين بدأت مراجعات منظومة الحداثة الغربية وفكر عصر الاستنارة، الذى كان يتسم بالواحدية المادية ويتصور سطحى للعالم، يدور فى إطار السببية المباشرة البسيطة، ولا يتحرك إلا فى الإطار المادى، وبدأت العلوم الإنسانية الغربية تكتشف أن تقسيمات عصر الاستنارة تقسيمات كاذبة، وأن فكر الاستنارة يدور فى إطار ثنائيات كاذبة (هى فى واقع الأمر اثنينيات)؛ مثل ثنائية الدنيا والدين، والحاضر المنير والماضى المظلم، والعقل والخيال، والشكل والمضمون، والموضوع والذات. فالواقع -كما اكتشف بعض المفكرين الغربيين- أكثر تركيبًا من ذلك، والثنائيات التى طرحها فكر حركة الاستنارة تتداخل بل وتتلاحم، فالدين ليس أفيون الشعوب، وإنما هو أيضًا محركها، والعقل ليس هو الطريقة الوحيدة للإدراك، فالخيال يلعب دورًا فعالاً فى عملية الإدراك، والماضى ليس مظلمًا، وإنما هو كيان متغلغل فى واقع الإنسان الحاضر، والشكل ليس منفصلاً عن المضمون، بل إن الواحد يحدد الآخر، لتظهر بنية مركبة متكاملة، والذات ليست منفصلة عن الموضوع، والموضوع ليس له وجود منفصل عن الذات.

لكن كانت وما تزال هناك جيوب فكرية كثيرة، تدور فى إطار الثنائيات الصلبة التى أشرنا إليها، فعندما عُرضت مسرحية بيت آل روزمر، لأول مرة فى مسرح ڤودڤيل فى لندن عام ١٨٨١م، قام ناقد الدراما المتخصص فى جريدة ديلى كرونيكل Daily Chronicle بكتابة دراسة عنها، أشار فيها إلى ما أسماه «الفكرة الجذرية» للمسرحية و«الدروس» المستفادة منها[١] موضحًا أن مبدأ أو فكرة «الوراثة» (أى توارث الصفات البيولوچية)، هى فكرة متأصلة فى هذا العمل[٢]. فمسرحية بيت آل روزمر -حسب تصور هذا الناقد- هى مجرد حزمة أو مجموعة منتقاة من الحِكَم أو الأفكار المجردة (فكرة الحتمية البيولوچية الوراثية)، التى عليه كناقد أن يتعرف عليها، ثم يقوم بتوضيحها وإبرازها.

ولا يختلف فريدريك إنجلز الصديق المقرَّب والرفيق الدائم لكارل ماركس، والذى كان على دراية كاملة بمسرحيات إبسن، مثل معظم مثقفى عصره - عن ذلك كثيرًا، فهو الآخر قد جرد «فكرة جذرية» أخرى وهى أن إبسن «برجوازى صغير» إلى حدٍّ ما، وممثلاً لنهاية مذهب الفردية، وليس لبداية النظام الجديد العظيم[٣]، أى النظام الشيوعى. وطبعًا يكمن وراء هذا

الرأى الرؤية الماركسية لتطور قوى الإنتاج، التى تشكل البنية التحتية المادية الحقيقية لتطور عالم الأفكار.

وقد قام سيجموند فرويد هو الآخر بالبحث عن الفكرة الجذرية فى مسرحية **بيت آل روزمر**، التى قام بتحليلها عام ١٩١٤م فى مقاله « أنماط الشخصية ». ففى الجزء الثانى من هذه المقالة - والذى يقع تحت عنوان « هؤلاء الذين دمرهم النجاح » - يفسر فرويد المسرحية فى إطار نظرياته النفسية قائلاً: « إن كل ما حدث لشخصية ربيكا يرجع - فى مجمله ومن البداية - إلى عقدة أوديب، فعلاقتها بروزمر هى تكرار حتمى، وصورة طبق الأصل لعلاقتها بأمها وبالدكتور ويست (أبوها بالتبنى، والذى يبدو أنه كان والدها الحقيقى ولم يخبرها، ودخل معها فى علاقة جنسية محرَّمة). ويؤكد فرويد أنه يمكن تصنيف شخصية ربيكا فى إطار ذلك النمط النفسى، الذى يعبِّر عن « الفتاة التى تنضم إلى أهل المنزل، بوصفها خادمة أو وصيفة أو مربية »، والتى تقوم بطريقة نمطية ثابتة - عن وعى أو عن غير وعى - بنسج أحلام يقظة تنتجها عقدة أوديب، تتصور من خلالها غياب سيدة المنزل، وقيام الزوج بإحلالها محل زوجته فى كل شىء[٤]. وفى رأى فرويد تعتبر مسرحية **بيت آل روزمر** فى مجملها: « أعظم الأعمال الفنية التى تتعرض لهذا النوع المعروف من الخيال الجامح لدى بعض الفتيات »[٥].

وكما هو متوقع ابتعد فرويد فى تحليله عن أية جوانب أو تفسيرات اجتماعية أو فلسفية للمسرحية، كما أنه لم يتعرض فى سياق تحليله للجوانب الأخلاقية بها، ومع أن هذا التفسير -ذا البُعد النفسى للمسرحية- يختلف فى محتواه عن القراءات التى سبقت الإشارة إليها، إلا أنه يتفق معها فى اتباع نفس المنهجية، وهى استخلاص وتجريد أحد الجوانب النفسية أو الاجتماعية فى المسرحية، والتعامل معه بمعزل عن المنظومة المركبة، التى يمثلها العمل ككل، والتى يدخل فيها بنية العمل وصوره الفنية ونبرته العامة، وكأن هذا الجانب أو ذاك يستقل بذاته عن المسرحية والخطوة التالية المعتادة فى هذه المنهجية هى تفسير مجمل العمل الفنى المركب، من خلال هذا الجانب المنفرد أو ذاك.

وقد خصص چورج برنارد شو - فى دراسته المستفيضة عن مسرح إبسن: **جوهر الإبسنية** Quintessence of Ibsenism (نسبة إلى إبسن)- فصلاً كاملاً للحديث عن مسرحية **بيت آل روزمر**، حيث بدأ هذه الدراسة بتصنيف الشخصيتين الرئيسيتين فى إطار نمطين منفصلين: الأول هو رجل الدين الذى يحاول أن يحتكر عملية الارتقاء بين البشر، والثانى هو نموذج المرأة

البارعة الموهوبة، التى تساعده وتقف بجانبه(٦). وفى أحد الفصول الذى اتخذ عنوانًا مثيرًا للاهتمام -وهو «الدروس المستفادة من المسرحية»(٧)- توصل شو إلى مستوى أعمق، يجمع بين الشخصيتين فى نمط أبسط، وهو نمط الشخص المثالى، الذى يمثل وجوده خطورة على المجتمع لبعده عن الواقع الحقيقى، ويرى برنارد شو أن هذا النمط هو الشغل الشاغل لإبسن ومصدر تميز مسرحه. وفى أحد فصول الكتاب الأخيرة «الجدة الفنية فى مسرحيات إبسن»(٨) يتعرض برنارد شو لفنون الصنعة الدرامية عند إبسن، إلا أن هذا التعليق اتصف بمستوى من التعميم، دون التعرض لخصوصية كل مسرحية من مسرحيات إبسن على حدة، وقد اعتبر برنارد شو إبسن مبتكرًا من ناحية الصنعة الفنية، حيث إنه يحول مسرحياته إلى نقاشات عميقة، من غير أن يلجأ إلى الأساليب البلاغية العديدة والمعروفة، التى تميزت بها المدرسة القديمة. ولا يعتبر هذا الرأى، والذى يمثل فى حد ذاته دفاعًا عن الابتكارات الفنية لبرنارد شو ذاته، لا يعتبر إسهامًا ملموسًا فى مجال إلقاء الضوء على مسرحيات إبسن، وتوضيح الفروق الدقيقة فيما بينها، وبالتالى فهو لا يخبرنا الكثير عن الملامح الخاصة والسمات المحددة لمسرحية **بيت آل روزمر**.

ومن المعروف أن إبسن كان فى المقام الأول كاتبًا مدققًا، إذ أنه كان يقضى ما يقرب من العامين لتحسين وصقل أو إعادة كتابة مسرحياته، وقد وصف مرحلة إعداده للصورة النهائية لمسرحيته **بيت آل روزمر** قبل نشرها، والآلام التى تكبدها فى كتابتها وإعادة كتابتها، فى خطابه إلى ناشره (فى ٣١ يوليو ١٨٨٦م)، قائلاً: «تستحق كل كلمة فى المسرحية تفكيرًا عميقًا، كما يجب أن نتفهم بنية الحوار فى المسرحية بشكلها الأمثل المقصود قدر استطاعتنا»(٩).

بالإضافة إلى ذلك كان إبسن شاعرًا ملهمًا مبدعًا، فقد صرح مرارًا أن مسرحيته تعتبر «قصائد لسبر أغوار الذات»(١٠). ولا يمكن أن ننكر أن مؤلف مسرحيات مثل **بيت الدمية** و**دعامات المجتمع** كان كاتبًا مهتمًّا بالأوضاع الاجتماعية، إلا أن من الواضح أيضًا (إن أخذنا فى الاعتبار جماع مسرحياته) أنه لا يعبِّر عن الرؤية الاجتماعية من خلال أقوال أو حِكَم أخلاقية أو أفكار أو تعاليم مجردة، تُفرض قسرًا على العمل الفنى من الخارج، وإنما يعبِّر عنها من خلال النص نفسه ككلٍّ مركب متكامل، يعكس ظلالاً متدرجة من الفروق فى المعنى والتعبير.

وكان إبسن على يقين من أن مهمة الشاعر لا تختلف عن مهمة المصلح الاجتماعى، فقد كان يؤمن بأن «الشاعر لا يعيش بمعزل عما يعيشه أهل مجتمعه، فهو يشاركهم ويعيش معهم

جميع خبراتهم وتجاربهم »[١١]. ومن هذا المنطلق، فإن تقسيم العمل الفنى إلى ثنائية صلبة - شكل جمالى (خارجى) من ناحية، ومحتوى اجتماعى أو نمط نفسى (داخلى) من ناحية أخرى - يبتعد بنا تمامًا عن منظور إبسن للتجربة الإنسانية والتعبير الفنى. فعندما طلب منه بعض الطلاب الشباب فى أوسلو توضيح مقصده فى مسرحية **بيت آل روزمر**، وما إذا كان هدفه هو التأكيد على « ضرورة العمل »، حثهم على رؤية المسرحية بطريقة أعمق وأكثر تركيبًا، وأضاف قائلاً: « المسرحية فى المقام الأول تعتبر عملاً أدبيًا، يتعرض لشخصيات إنسانية حية، ولأقدار تواجهها تلك الشخصيات »[١٢]. ويعنى إبسن بذلك أن الطريقة الوحيدة للتعامل مع المسرحية هى الحكم عليها، من منطلق كونها عملاً أدبيًا متكاملاً، يتناول شخصيات إنسانية مركبة. وعندما قام تحالف حقوق المرأة بتنظيم احتفال لتكريمه، كأحد مناصرى الحركة النسائية، قَبِل إبسن الدعوة، إلا أنه أكد بوضوح أنه كان يكتب مسرحياته « بدون تفكير متعمد فى ترويج دعائى لفكرة معينة ». ثم ذكَّر مستمعيه -بوضوح بما لا يقبل الشك- أنه يعتبر نفسه « شاعرًا أكثر منه فيلسوفًا اجتماعيًا، وليس العكس، كما يميل معظم الناس إلى الاعتقاد »[١٣].

وتعبِّر مسرحية **بيت آل روزمر** عن قناعات إبسن الشخصية حول ذاته وفنه، فعلى مستوى معيَّن يمكن تصنيف هذه المسرحية فى سياق التمرد الرومانسى على الثنائيات الصلبة، والذى خلفته النظرة العقلانية المادية، التى ساوت بين الواقعى Factual، والحقيقى real، مهمِّشةً بذلك كثيرًا من الخبرات الإنسانية، التى تنبع من مستويات أعمق من الوعى، ومحولةً إياها إلى مجرد ظواهر ثانوية مصاحبة، أو حتى مجرد صور خادعة وهمية. وقد أدت هذه النظرة العقلانية المادية إلى التأكيد على أهمية ارتباط الفن بشىء خارجى عنه (قد يكون ذلك الشىء حقيقة معينة أو مبدأ أو عقيدة) على حساب تماسكه الدلالى الداخلى. وفى إطار هذه المرجعية يصبح الشكل الأدبى مجرد زينة زخرفية، أو عنصرًا مكملاً يفتقر إلى القيمة الجوهرية الداخلية. وعلى الجانب الآخر، نجد أن المدرسة الرومانسية -ومن خلال تأكيدها على التكامل العضوى للعمل الفنى- قد أعادت تأكيد الحقيقة القائلة بأن العالم ليس مجرد بيانات ومعلومات متباينة، نتلقاها عن طريق الحواس، وإنما هو كيان مركب حى واحد، لا يمكن اختزاله فى صور أقل منه. كما دعت المدرسة الرومانسية أيضًا إلى فهم الفن -على أنه أحد الطرق القليلة المتاحة للإنسان- لفهم واستكشاف رؤيته للكون والتى يشكل الإنسان ذاته جزءًا لا يتجزأ منها، بأوجهها الظاهرة ومستوياتها العميقة المستترة.

واستنادًا إلى كل ما سبق من أطروحات عامة، تحاول هذه الدراسة استكشاف رؤية إبسن ونظرته السياسية، من خلال نسيج وبنية مسرحيته **بيت آل روزمر**، حيث يتم عرض هذا العمل الأدبى من خلال قراءة متمعنة مفصلة للنص، مع ربط هذه القراءة بقراءة أعمال إبسن الأخرى، مع الإشارة إلى التحولات التى طرأت على أسلوبه، نتيجةً لتطور رؤيته للإنسان والمجتمع.

تدور مسرحية **بيت آل روزمر** حول قضية فكرية متواترة، وهى الصراع بين قوى المجتمع الحديث وقوى التقاليد، وتبدأ المسرحية بتحديد زمن المسرحية، الذى هو نهاية مرحلة اجتماعية تاريخية، لها انعكاساتها على كل شخصيات المسرحية. فيقوم العميد كرول -على سبيل المثال- بالإشارة إلى « هذا الزمن الذى نعيشه »[١٤]، الذى تسبب فى كل مشاكله العائلية، ويتحدث عن نزاعات مدنية، وحتى عن « حرب أهلية ». وفى محاولته لتفسير العلة التى ألمت بهذا الزمن الردىء، يصف كرول لربيكا الأحوال قائلاً: « إن كل فكرة معقولة ومقبولة قد انقلبت رأسًا على عقب، فى اضطراب واضح ». وتحولت الأفكار الداعية إلى المحافظة على النظام والطاعة إلى مصدر للسخرية والاستهزاء من الجيل الجديد، بل ومن بعض أبناء الجيل القديم. من الواضح أن كل الأشياء قد فقدت تماسكها، وأن كل الثوابت قد اهتزت، وأن صوت المتطرفين الراديكاليين علا، كما لم يَعْلُ من قبل، وأصبح المحافظون -المحاصرون فكريًّا- على وشك تصفية صفوفهم؛ ولهذا حان وقت المراجعة بين الطرفين، وكما يقول كرول: « إنه يوقن بأن اللحظة الحاسمة قد حانت، نعم حانت اللحظة الحاسمة ».

ولكن إبسن لا يتحرك فى عالم الأفكار وحسب، بل إنه ينتقل إلى عالم المجاز والرمز، فالفصل الأول ينتهى بإشارة واقعية مجازية فى آنٍ واحد، إلى عاصفة عنيفة على وشك أن تهب. ترد هذه الصورة المجازية فى البداية، ثم تتواتر عبر النص، ولذا فثمة إشارة إلى عاصفة عنيفة على وشك أن تهب، ويشير كرول فى الفصل الثانى إلى عاصفة مجازية، بينما تقارن ربيكا الرغبة الجنسية العارمة التى تضطرم فيها بعاصفة تهب فى البحر، كما نجد أن البحر نفسه - وهو « قوة حية طبيعية »[١٥] فى أعمال إبسن الأدبية الأخرى - قد اقترن أو ارتبط بالاعتلال والفوضى فى مسرحية **بيت آل روزمر**، فالرحلات البحرية المرعبة التى كان يقوم بها د. ويست (والد ربيكا) كانت السبب فى انهياره.

ولا يوجد ما هو أوضح من حالة **بيت آل روزمر** -فى ذلك الوقت- للدلالة على الفوضى والاضطراب السياسى السائد، فقد تعوَّد الناس فى الماضى أن يكون هذا البيت مركزا راسخًا

فى مجتمعهم، لنشر اليقين والاستقرار والحياة بصفة عامة: «منذ عهد سحيق كان بيت آل روزمر دائمًا هو معقل المحافظة على النظام والأخلاقيات واحترام وتبجيل كل ما تقبله وتعتنقه أفضل عناصر مجتمعنا، فقد اعتادت المنطقة كلها أن تستمد روحها العامة من بيت آل روزمر». إلا أنه يئول إلى أن يكون مركزًا لنشر الموت والفوضى، فآخر سلالة آل روزمر يفتقد قوة الإيمان والثقة أو الجهاد العنيد فى سبيل مبدأ معيَّن؛ إنه مجرد شخص مصاب بالشك وانعدام الثقة، يخفق فى معظم ما يقدم عليه من مشاريع، سواء كانت خاصة أو عامة، بل إن بعض النقاد يذهبون إلى أن روزمر كان عقيمًا بلا طاقة جنسية(١٦). ولا يختلف الأمر كثيرًا بالنسبة لبيتا، ربة المنزل، فهى رمز واضح جلى للاضطراب والاعتلال، وغياب الحياة المستقرة، فقد كانت لا تطيق شم عطر الزهور أو رؤية ألوانها الجميلة، فهى الأخرى امرأة عقيم على حافة الجنون، انتهت حياتها بالانتحار. وبيت آل روزمر كله بيت بلا سلالة أو امتداد، فأجياله الأخيرة هى الأخرى مجدبة عقيم. وكل هذه الإشارات والرموز والتلميحات الكئيبة القابضة علامة واضحة على اقتراب مرحلة تاريخية كاملة من نهايتها المحتومة.

على هذه الخلفية العاصفة تبدأ الدراما فى بيت آل روزمر فى التكشف شيئًا فشيئًا، فجميع الشخصيات تتفاعل بشكل أو بآخر مع هذه الحالة من الفوضى أو الاضطراب، فهم يعيشون أوقاتًا عصيبة فى عصر يقومون فيه بإعادة تعريف واكتشاف توجهاتهم فى الحياة، من خلال ماضيه وحاضره ومستقبله الواقعى أو المثالى، ومن منظور ذاتى أو اجتماعى. ويمكن تقسيم الشخصيات فى المسرحية إلى مجموعتين رئيسيتين، تتكون أولاهما من رجلين وامرأة، يثق ثلاثتهم تمامًا من رسوخ أقدامهم فى مواجهة «عصرهم الحاضر»، ويتبنون مواقف محددة لا يشوبها الشك. أما المجموعة الثانية من الشخصيات -والتى تتكون أيضًا من رجلين وامرأة- فهم يتأرجحون ويفقدون اتزانهم، وفى النهاية يلقون نهايتهم المأساوية.

وبلا شك تنتمى السيدة هيلسيث -مديرة منزل آل روزمر- إلى المجموعة الأولى من الشخصيات، فبالرغم من أن دورها يقتصر بصفة أساسية على ملاحظة الأحداث، لا المشاركة فيها بصورة إيجابية، إلا أن لها منظورًا جامدًا ترى وتفهم من خلاله كل شىء. ويتأكد لنا التزامها الراسخ وتعلقها بالماضى، عندما نجد أنها أول من يرد على لسانه ذكر الخيول البيضاء، وآخر من يرى «ذلك الطيفَ الأبيضَ البادى من بعيد»، وهو طيف العاشقين حين يغمرهما عالم الفوضى.

إلا أن السيدة هيلسيث لا تعتبر من الشخصيات المحركة لهذه الدراما، على عكس العميد كرول وبيتر مورتنسجور اللذين يلعبان دورًا فاعلاً فيها، فبرغم اعتناقهما منظورين متعاكسين تمامًا للواقع، حيث إن أحدهما يؤمن إيمانًا راسخًا بالماضى، بينما يدعو الآخر بكل حماس وثقة إلى إبداعات المستقبل، إلا أنهما متشابهان فى عدة جوانب، فعلى سبيل المثال، نجد أن كرول يتعامل مع نفسه على أنه ضحية للهجوم العنيف الذى يشنه هذا الزمان العصيب عليه، والذى يسبب له المرارة والحزن، فمع بدايات المسرحية يتضح لنا أنه يعانى من مشاكل عائلية، تتمثل فى علاقة متوترة مع زوجته، وانفصال وعزلة عن أبنائه الذين انضموا إلى صفوف الراديكاليين، فابنته هيلدا قامت بتطريز غطاءٍ أحمر، «لإخفاء جريدة إشراقة الصباح [الراديكالية] بداخله». بالإضافة إلى ذلك انضم أفضل تلامذته إلى صفوف أعدائه، بينما بقى معه الأغبياء والكسالى فقط. ويلخص كرول الوضع بنفسه، بقوله: «لقد ألقت روح العصر بظلالها على كل جوانب حياتى الخاصة والعامة». ولهذه الأسباب يرى د. كرول أن الماضى هو النظام والتوحد والاجتماع على رأى واحد، أما الحاضر فهو الفوضى والتفرُّق والانشقاق.

ومع مرور الأحداث نرى كرول يتحدث -متقمصًا روح الماضى بمعتقداته وتقاليده، بحماسة عاطفية رومانسية- عن «أولئك الرجال الذين وهبوا أنفسهم للإله، ووهبوا أنفسهم للحرب»، هؤلاء الذين خدموا أوطانهم بكل تفانٍ» قاصدًا بذلك سلالة آل روزمر. هذا الإيمان العميق، الذى ينطلق منه هو الذى دعاه إلى محاولة لمِّ شمل أصدقائه حول لواء الماضى؛ ليشنوا الهجوم على معارضيه، وهو إيمان ثابت لم يتزحزح إلا مرةً واحدة، حين اعتراه «سحر غامض» بتأثير ربيكا، إلا أنه سرعان ما تمالك نفسه ثانيةً، لكى يعود إلى مواصلة حربه المقدسة، لوقف عملية التغيير واقتلاع تلك «البدع الخبيثة»، رافضًا فى النهاية الاعتراف بوجود زمن جديد يسوده حوار مركب حول مشكلات غير معهودة من قبل.

ولكن كرول بإنكاره التغيُّر -بل والزمن- ينكر بذلك إمكانية تجاوز الحتمية وتحقيق قدر من الحرية، ولعل المفارقة الساخرة هنا هى أنه بذلك ينفى أيضًا إمكانية الوصول إلى مرحلة التعالى أو التسامى أو التجاوز، والتى تمثل جوهر العقيدة الدينية، فالتاريخ سيتحول إلى دائرة لا قيمة لها، إذا لم يكن هناك تغيير مع مرور الزمن، وسيكون الإنسان -فى هذه الحالة- مجرد ضحية لا حول له ولا قوة، تحت رحمة قدر لا معنى له. ولذا يمكننا القول: إن ما يدافع عنه كرول ليس هو المثاليات الأخلاقية التى يدعو لها، وإنما كيانه -هو ذاته- الجريح. ويتضح هذا الجانب

من شخصيته إلى حدٍّ ما عندما ينبذ -وهو الداعى إلى الأخلاقيات والمثاليات المسيحية- كل أخلاقيات التسامح والمغفرة، ويعلن أنه لم يعد ذلك المسيحى الذى « يدير خده الأيسر لعدوه بعد أن يضربه على خده الأيمن »، وبذلك يصبح شيطانًا حقيقيًا « تفوح منه رائحة الدم »، معلنًا الحرب « حتى إذا أدى الأمر لاستخدام السكين » ضد روزمر الهادئ الوديع، أى أن كرول نفسه قد انحدر إلى فلسفة « هذا الزمان »، التى يهاجمها لكونها نفعية استغلالية، تهدف إلى اللعب بالآخرين؛ ولذا فإن علينا ألا تعترينا الدهشة عندما يطلب من روزمر ألا يعلن عن ارتداده عن عقيدته، وأن يبقى ذلك سرًا لا يطَّلع عليه أحد: « لك أن تؤمن بما تشاء... ولكن عليك أن تحتفظ بآرائك لنفسك »، فما يهم كرول هو الظاهر النفعى وليس الباطن الإيمانى، وهذا أبعد ما يكون عن روح الإيمان الحقيقى.

وينتمى پيتر مورتنسجور إلى حزب المستقبل، فهو داعية إلى الحرية وإلى آفاق رحبة من الأفكار الجديدة، ولكنه يدعو إلى اتساع الأفق بطريقة ثورية واحدية متعصبة، فهو يهاجم أعداءه بعنف على صفحات جريدته **إشراقة الصباح**. وكل من يهاجم الأفكار المستقبلية يجد نفسه فى مواجهة صريحة معه. وقد وصفه أورليك برندل فى البداية بأنه « أبله » و« مبتذل »، ولكنه بعد ذلك يغيِّر موقفه تمامًا، بل ويقرر تقديم أحلامه الذهبية قربانًا على « مذبح التحرُّر »، وينتهى به الأمر إلى إغراق مورتنسجور بطوفان من الصفات، التى تحتفى به وتمجده، بل وتؤلهه مثل « الرئيس »، « أمير وسيد المستقبل »، « صاحب الحضور السامى »، « مالك سر القدرة الكلية ». وعندما تقرر ربيكا وضع روزمر على أول الطريق، كمؤيد للتحرير وكنصير متحمس « لقضية التحرر والتقدم »، يكون مورتنسجور هو الشخص الذى تحيطه علمًا بذلك، لأن جريدة مورتنسجور **إشراقة الصباح** التى يشرف عليها كانت رمزا لطريق التحرر. وقد ساهم مورتنسجور فى نسج خيوط هذه الأسطورة عن نفسه من خلال حديثه، كما لو كان إلهًا مجسَّدًا أو رسولاً مُلهمًا بوحى ذاتى. ففى حديثه الواثق مع كرول يصف **إشراقة الصباح** - التى يحمل عنوانها إيحاءً شبه دينى - بأنها « سوف تسطع دائمًا لترشده فى طريقه »، وتهديه سواء السبيل!

وبينما نجد رذيلة التعطش للدماء -المنافية لتعاليم المسيحية- قد تمكنت من شخصية الداعية المسيحى كرول، نجد على الجانب الآخر أن مورتنسجور -المفكر المتحرِّر- يظهر ميلاً واضحًا نحو الاستعانة « بالمسيحيين المخلصين » فى صفوفه. وها هو معبود الراديكاليين والراديكالية يصرح بأنه قد « نال كفايته من المفكرين المتحررين » الذين تزايد عددهم « أكثر من

اللازم». فما يحتاجه حزب المستقبل، وما تحتاجه الثورة هو «المسيحيون المخلصون». وقد جعل مورتنسجور من ذلك قاعدة لاحقة فى مبادئه، تنص على الامتناع عن دعم أى شخص أو أى شىء، لا يتفق وما تقرره وتذهب إليه الكنيسة. ولأنهما يتحركان فى اتجاهات تبدو متعاكسة، فلا يبدو أن هناك نقطة التقاء بين طريقى كرول وپيتر مورتنسجور، إلا أن المعنى العام - لما سبق عرضه من مواقفهما - يوضح أنهما يتشابهان أكثر مما يختلفان فى بنية تفكيرهما وفى نظرتهما للأمور. وقد استعرضنا أحد جوانب هذا التشابه، وهو مفارقة وجود هوة سحيقة بين النظرية والتطبيق عند كلٍّ منهما، نظرًا لتخلى كلٍّ منهما عن مبادئه بسبب الاعتبارات العملية، فالمسيحى كرول لا يدير خده الأيسر لمن يضربه على خده الأيمن، والراديكالى مورتنسجور يستخدم مصطلحات ذات صبغة شبه دينية، ولا يستعين إلا «بالمسيحيين فقط»!

وكما هى الحال مع كرول، تتمركز أنشطة مورتنسجور السياسية أيضًا حول ذاته، حيث نكتشف أن مصدر بحثه المستمر عن الاحترام، هو وعيه الدائم بحقيقة كونه «رجلاً موصومًا». وكان من وصفه بذلك هو روزمر نفسه، بسبب بعض النزوات العاطفية الطائشة، والتى كشف روزمر سرها. ويخامرنا الشعور بأن مورتنسجور يجد تلذذا خاصًا عندما يرى روزمر منضمًا لصفوفه، فهو بالنسبة له ليس مجرد عضو جديد فى حزب مناصرة التقدم والتحرر، وإنما يمثل فى المقام الأول ضحية محتملة، تشبع معاناتها نهمه الصحفى الراديكالى للانتقام. وفى هذا يتساوى مورتنسجور مع كرول، فكلاهما يدخل الحرب المقدسة لإشباع شهوة الانتقام!.

ونجد وجهًا آخر للشبه بين كرول ومورتنسجور، فى محاولات هذا الأخير التلاعب بروزمر، ولكن بطريقة قاطعة وصريحة. فما يقوم بنشره نقلاً عن روزمر ليست هى آراء روزمر، وإنما «كل ما يحتاجه قراؤنا الأعزاء أن يعرفوه». فما تحتاجه الحركة فى المرحلة الحالية هو المسيحى المخلص المتحرر؛ ولذا يجب أن يوضع روزمر -بغض النظر عن حقيقة قناعاته- فى قالب المسيحى المخلص المتحرر. وينطوى هذا التوجه فى آراء مورتنسجور على إنكار ضمنى للحريات، ويلى ذلك بالتبعية نفى إمكانية أى تحول جذرى راديكالى، أو أى تجاوز ثورى للواقع المطلوب تغييره. ويأتينا الحكم النهائى على لسان المنهزم المنكسر المتقهقر برندل: «إن پيتر مورتنسجور يعرف جيدًا كيف يعيش حياته دون أن يرهق نفسه بالأهداف المثالية».

وبرغم أوجه الشبه السابقة إلا أن أقرب هذه الأوجه بين الاثنين - وتشترك معهما أيضًا فى هذا الأمر السيدة هيلسيث - هو اليقين الواحدى الثابت، الذى تنبع منه تصرفاتهم، فهم يفعلون

ما يفعلون بقوة وإيمان من وصل إلى بر الأمان، ومن توصل إلى إجابات شافية عن كافة ما يواجهه من أسئلة. ولا تتطور شخصيتا كرول ومورتنسجور مع تطور أحداث المسرحية، حيث تبقى رؤيتهم للواقع سطحية ثابتة أحادية ساذجة فى بساطتها، لا تدخل عليها أية ثنائية تفاعلية. فالأول -كرول- لا يرى إلا أمجاد الماضى وظلمة المستقبل، بينما يدعو الآخر بحماس واضح إلى قضية التقدم والمستقبل. ومن المدهش ألا تستوقف أيًّا منهما تلك الهوة بين النظرية وتطبيقها فى حياتهم الخاصة، وذلك التداخل فى العلاقة بين القضية (العامة) والشهوة الشخصية (الخاصة)، ولا يخامر أيًّا منهما أى إحساس بمدى التركيب أو التعقيد فى حياة البشر، أو بمدى إمكانية تداخل العناصر الكوميدية والمأساوية معًا فى حياتنا. ومن هنا يمكن الحكم على شخصية كلٍ منهما بأنها شخصية أحادية البعد، تفتقر إلى العمق فى النظرة، وتتفهم مسيرة التاريخ والزمن بطريقة أحادية سطحية، فهذه المسيرة لا تمثل من وجهة نظر كلٍ منهما سوى فكرته وحده، المتجذرة فى تكوين شخصيته. ولذلك فالاثنان لا يسيران فى تمهل لتأمل ما حولهما، وإنما ينساقان كمن يتحرك فى مسيرة أو تظاهرة حماسية.

ومنذ البدايات الأولى للمسرحية، ومع تتابع أحداثها، لا يخفى علينا وجود إشارات وربما تحذيرات متكررة، من اعتبار نموذج كرول ومورتنسجور نموذجًا واقعيًّا، بالمعنى المركب لكلمة «واقعى». فالواقع الإنسانى المركب لا يسمح بالتقسيمات الحادة المعالم، فبرغم أن الوقت هو وقت نزاعات وصراعات مدنية، إلا أنه يجب أن تتحد فيه كل مجموعة تحت لوائها، وتؤيد أفكارها بانتماءاتها الواضحة، سواء كانت تلك المجموعات هى المؤيدة لحزب الماضى أو حزب المستقبل، وإلا.. فماذا عسانا أن نفعل إذا كان الماضى ما يزال ينبض بقوة فى الحاضر، ويلقى بظلاله الكثيفة عليه، أو إذا كان الحاضر مرتبطًا بالماضى بطريقة لا سبيل إلى الخلاص منها؟!

ويذهب الناقد الألمانى هانز چورج ماير، فى دراسته النقدية عن هنريك إبسن، أن كلاًّ من كرول ومورتنسجور يمثل تأرجح الراعى روزمر، ما بين الميول المحافظة والتقدمية[١٧]، وهو التأرجح الذى لم يتمكن من حسمه، أى أن ثنائية اليمين واليسار لم تتفاعل داخل روزمر ليخرج برؤية مركبة تستوعب كليهما، وإنما انحلت إلى اثنينية حادة أودت به تمامًا.

وعند هذه النقطة، يمكننا أن نتحدث عن المجموعة الثانية من الشخصيات؛ روزمر وريبكا وبرندل - وهى الشخصيات التى سقطت صريعة الثنائية التى تحولت إلى اثنينية، وقد

استهلت كل هذه الشخصيات حياتها بإحساس المخلِّص المنتظر، صاحب المهمة المقدسة فى الحياة، وصاحب النظرة المثالية للمستقبل، ولذا نجد أن هذه الشخصيات تتميز فى بداية الأمر بحماس شديد، وتتقدم بخطى ثابتة فى مسيرة واضحة، ولكنها تسير تدريجيًا بهدوء، وتتأمل فيما حولها وفى داخلها، فتتردد ثم تضطرب وتتعثر، وتقفز فى نهاية الأمر فى هوة العدم. وهذا المسار هو أشبه ما يكون بعملية نمو وانتقال، من عالم البراءة الفطرية البسيطة إلى عالم الخبرات المركبة، ولكنهم لفرط براءتهم لا يتحملون هذه الدرجة العالية من التركيب.

ولعل الشخصية المخيفة -من بين الشخصيات الثلاث الحائرة فى المسرحية- هى شخصية ربيكا، التى ينعدم لديها شعور الندم أو وخز الضمير -أو هكذا كانت تظن- فهى ابنة غير شرعية للدكتور ويست، ترعرعت فى جو الشمال العاصف على يد أب من المفكرين التحررين، كان له معها فيما يبدو علاقة جنسية محرمة. وبمعنى آخر فقد تولت الطبيعة (المادة) ذاتها تربيتها وتكوينها، ومن هنا فهى لا تدين بأى ولاء لقوانين الإنسان، أو بأى احترام لحرماته. وفى مشهد الاعتراف الأخير، نرى مدى ما كانت ربيكا تطمح إلى الوصول إليه، من دفع سيدة على حافة الجنون نحو الانتحار، وصولاً إلى اختلاق سلسلة من الأكاذيب، لكى ينضم إليها روزمر فى مسيرتهما المشتركة المظفرة نحو المستقبل، متجهين «معًا للأمام نحو الحرية.. سائرين للأمام... دائمًا للأمام».

ولبعض الوقت على الأقل شارك روزمر ربيكا هذه القناعات العاطفية المتحمسة، وأبدى استعدادًا واضحًا للمضى الواثق فى طريق المستقبل. ومثل آدم جديد أو داعية وُلِد من جديد، تخيل روزمر أن توجهاته نحو «معظم الأشياء -أو على الأصح كل الأشياء- قد تغيَّرت تمامًا». وادعى روزمر بابتهاج شديد أنه قد «طرح كل الروابط القديمة جانبًا»؛ ولذلك فكل ما تبقى له بعد ذلك هو الانضمام لحزب المستقبل والعصر الجديد الحديث. وبرغم أننا لا نرى تلك الحالة -من التصميم والإرادة القوية- بصورة مباشرة فى شخصية روزمر، إلا أننا نتعرف -من خلال حواراته مع ذاته ومع ربيكا- على أحلامه الطموحة ورؤيته البريئة الرائعة فى إيقاظ كل من حوله، بمعرفتهم لذاتهم وزرع التسامح والحب «والبهجة والسعادة». وكان حلم روزمر أن «يطير مثل ملاك مبشرٍّ بالحرية من بيت إلى بيت؛ لتجتمع حوله قلوب وأرواح البشر، لتخلق جوًّا ساميًا، يغشى كل من حوله باستمرار وتواصل لا يعرف الحدود». وصورة الملاك الحالم وآفاق السمو المتسعة بلا حدود هى صدى للفكرة اليهودية المسيحية المبشرة بالعصر المسيحانى، عصر

يبدؤه المسيح حين يأتى فى آخر الزمان، يحمل وحيًا إلهيًا، ويؤسِّس مملكته الألفية فى أرض صهيون، ويأتى للجنس البشرى بالخلاص.

وترتبط فكرة البراءة ارتباطًا وثيقًا بفكرة التحول الفجائى المسيحانى، ففى هذا العصر المسيحانى ستمتلئ الدنيا عدلاً بعد أن امتلأت جورًا، وستصبح الدنيا فى تمام وكمال وجمال الجنة، قبل أن يهبط منها آدم ومعه حواء الآثمة. فروزمر على سبيل المثال يشبِّه علاقته مع ربيكا بعلاقة « طفلين بريئين وقعا سرًّا فى حُبٍّ عذبٍ جميل ». ومن منطلق نظرة روزمر إلى براءة الروح، كشىء لا غنى عنه لتحقيق السعادة، وبالتالى العمل لبلوغها، كان من رأيه أن الرجل السعيد الذى « حققت روحه السعادة وتخلصت من الذنب »، الرجل البرىء من الخطيئة، الرجل الذى يستطيع أن ينأى بنفسه عن كل ما يحيط بالدنيا من مشاكل معقدة، منذ بداية الخلق والتاريخ، وبداية الإنسان على الأرض، بعد خروجه من الجنة، هذا الرجل هو -وحده- الذى يستطيع قيادة الآخرين، وحثهم على القيام بأفعال إيجابية. وبشكل آخر يبدو لنا أن الواعظ الدينى روزمر كان يعتقد أن بإمكانه استعادة براءة الإنسان الأولى، وتجاوز كل الحدود والقوانين التى تحكم الوجود الإنسانى.

وهكذا انضم العاشقان إلى كرول ومورتنسجور فى تبنى الرؤية الواحدية للزمن، التى تنسب العصر الذهبى أو المسيحانى إلى مرحلة زمنية واحدة، ولا يهم ما إذا كانت هذه المرحلة الزمنية فى الماضى أو فى المستقبل، ما يهم هنا هو واحدية الرؤية، فعصر البراءة الكاملة -العصر المسيحانى- هو عصر الواحدية بامتياز، ولكن مع بداية التدافع والمناقشة والحوار، يكتشف من أرادوا الانضمام إلى المسيرة الظافرة نحو المستقبل أن الأمور ليست بالبساطة التى يعتقدونها، وأن التفانى الواحدى المفرط -دفاعًا عن الأفكار المثالية- هو شىء يتعذر على الأرواح المثقلة المركبة الوصول إليه. ويفسر ذلك لِمَ تبخرت أوهام ربيكا وروزمر سريعًا؟ ولم تحطمت توقعاتهما الطموحة، فى عهد يسود فيه الخلاص، فى فترة وجيزة، لدرجة لم تسمح لنا برؤية آدم الجديد مع شريكته حواء قبل خروجهما من الفردوس؟ فنحن لا نراهما فى هذه المسرحية إلا بعد السقوط؛ وهما يستعيدان ذكريات الفردوس المفقود وذكريات مرحلة البراءة، ويعضان بنان الندم على فقدانها.

وقد وضع إبسن فى يدنا المفاتيح من البداية؛ ففى الفصل الأول نلحظ تيارًا خفيًا من الأحزان والمشاكل المعقدة، فربيكا تمتدح الزهور التى قدمتها إلى بيت روزمر؛ لكونها « مسكنة وملطفة بطريقة جميلة »، وفى هذا الوصف إيحاء بألم خفى وجرح لم يندمل بعد. والجدير بالذكر

أن هالفدان كوهت فى كتابه **حياة إبسن** قد ترجم وصف ربيكا السابق للزهور، بأنها « تعين الإنسان على النسيان بطريقة جميلة »[١٨]، وهى ترجمة تتفق وقراءة المسرحية، التى تقدمها هذه الدراسة، فقد تسلل بالفعل ثعبان الزمن والإحساس بالذنب إلى الحديقة.

ومن الواضح أن لدى ربيكا ما يبرر إحساسها بالذنب، فقد اكتشفت مثلاً أنه مع تحررها فإنها ما تزال تتمسك بالكثير من « التحيزات البالية »، والأسوأ من ذلك اكتشافها أن عاطفتها نحو روزمر - والتى تخيلت أنها عاطفة روحانية سامية - تملك هى وروزمر زمام أمرها، لأنها تخلو من أى حسية أو صفات عادية لأى حب، اكتشفت أن هذه العاطفة هى فى الأساس « عاطفة متهورة خارج نطاق سيطرتهما »، وليست « حبًا عظيمًا يخلو من الأنانية، يكفيه تبادل المشاعر الجميلة ». فالصورة الحقيقية لحبهما تبتعد تمامًا عن الحب البرىء، الذى يسبق الخروج من الفردوس، والذى وصفه روزمر من قبل.

ولم تكن العاطفة الخادعة العمياء هى العائق الوحيد لمسيرة العاشقين البريئين، لأن العائق الآخر (بل ربما الرئيسى) كان هو الجدران العنيدة العالية **لبيت آل روزمر**. ففى هذا البيت وجدت ربيكا نفسها بين نقيضين يستحيل عليها التوفيق بينهما، فهى تعلم تمامًا أن « تفتح زهور الحرية » عند روزمر يجب أن يكون « فى ضوء الشمس المشرقة »، ولكنها كانت تعلم أيضًا أن لهذا الرجل نفسه « جذورًا عميقة، تجعله جزءًا من تراث عائلته »، وكان الاستنتاج الذى وصلت إليه ربيكا هو أن جدران بيت آل روزمر وحواجزه ليست ضمن الأشياء التى يمكن محوها ببساطة، أو الهروب منها دون رجعة، فهذه الجدران تمثل حالة وجدانية، وتجسيدًا لأزمان ماضية، وتقاليد وأعراف راسخة. وتظهر القوة الغامضة لهذا البيت -بصورة أكثر وضوحًا وتحديدًا- عندما نتأمل نتائج المعركة بين ربيكا وبيتا، فبرغم أن ربيكا قد قادت بيتا إلى حتفها، إلا أن بيتا لم تختف نهائيًا، حيث نجد كرول ومورتنسجور يأتيان دائمًا بأخبار عنها، فتصبح السيدة التى ماتت بالفعل « حية بشكل مخيف »، ويكتشف زوجها -الذى اعتقد أنه تحرر منها تمامًا- أنه فى واقع الأمر ما يزال يعانى من آلام احتضارها.

ولعلنا نشعر الآن أن **بيت آل روزمر** هو أقرب ما يكون إلى الكيان المستقل، ذى القوانين الخاصة والحضور الطاغى. وحتى ربيكا الآتية من الشمال، الممتلئة « بالحيوية والجرأة »، والتى اعتقدت أنها خارج نطاق تأثير هذا البيت، خضعت رغمًا عنها لقوانين هذا البيت التى « سحقتها تمامًا »، أو بمعنى أدق سحقت اختزاليتها المخلة، ولعله لهذا السبب ازدادت نبلاً من

خلال عملية سحقها هذه. وقد يكون اكتساب ربيكا المعرفة وإحساسها بعدم بساطة الأشياء هو ما دفعها إلى التخلى عن تلك السعادة الطفولية الحرة، والمفرطة فى بساطتها، عندما كانت فى متناول يديها، لأنها أصبحت الآن « ذلك الإنسان الذى يحول وعيه الكامل بالماضى، دون الإحساس بهذه السعادة مرة أخرى ». لقد فقدت ربيكا إمكانية الاستمتاع الغافل، مرةً أخرى، بتلك البراءة الأولى، والتى كانت تعيش فيها « بدون وجود ما يكبح جماحها »، وبدون الإحساس بوجود حواجز وحدود، وبالتالى بدون توجس من أية علاقة إنسانية. وفى النهاية نجد ربيكا تقول « جاءنى الآن ما حطم إرادتى.. وأصابنى بالخوف الدائم ». فالعاطفة الجامحة التى تملكتها من ناحية، ومنزل آل روزمر بما فيه من تجسيد مهيب للماضى من ناحية أخرى أفقداها القدرة على التصرف واتخاذ القرارات. فالجدران الأربعة **لبيت آل روزمر** استطاعت احتواء وتحجيم العاطفة الحرة الجامحة الآتية من الشمال. وحتى قوانين الطبيعة الجامحة ذاتها خضعت للقوانين الحديدية **لبيت آل روزمر**، واتجهت التفرقة السطحية السائجة بين الماضى والحاضر والفهم المتسرع للزمن الإنسانى إلى اتخاذ طريق آخر أكثر شمولاً وتركيبية.

ويتمثل هذا الخضوع التدريجى لقوانين وقواعد بيت آل روزمر، على المستوى الرمزى، من خلال الظهور التدريجى أيضًا « للخيول البيضاء »، مما يرمز إلى ارتباط حزين -ولكنه مهيب بماضٍ- فقَد اتصاله بالحاضر، إلا أنه ما يزال يحتفظ بجلال مهيب. وتتضح الأهمية الرمزية للخيول البيضاء، فى أول مشاهد المسرحية، حين تخبر السيدة هيلست ربيكا بأن الموتى دائمًا ما يتعلقون **ببيت آل روزمر** ولا يخرجون منه، بينما لا يستطيع الأحياء تحرير أنفسهم من قيود أسلافهم! وعندما تطلب ربيكا تفسيرًا أوضح لهذه العبارة، تخبرها السيدة هيلست بأمر الخيول البيضاء، واعتقادها المبسط بأنها « أشباح للموتى ». واستقبلت ربيكا هذا الحديث بالكثير من التشكيك وعدم الثقة فى صحته فى بداية الأمر. ولكن مع نهاية المشهد تتجمع النذر بهبوب عاصفة وشيكة ويلغى الاحتفال المنتظر لعدم قبول كرول دعوة العشاء. ورغم أن ربيكا لم تغيّر موقفها المتشكك، بل والساخر من الرواية التى سمعتها، إلا أن العاصفة توجد فى الخلفية، ولم يقدم طعام العشاء الاحتفالى فى **بيت آل روزمر**. وملاحظات ربيكا الساخرة من رواية السيدة هيلست تحمل فى طياتها خوفًا بدأ يتسلل إلى نفسها من صحة هذه الخرافة برغم غرابتها، وبنفسٍ مثقلة بالشعور بالذنب، ويقين جديد باستحالة التخلص نهائيًا من الماضى تبدأ ربيكا بالفعل تتوقع أن تصادف « أحد هذه الأشباح »، إلا أنها أعادت صياغة ما ترمز إليه هذه

الخيول، لأنها رأت فيها أكثر من مجرد أشباح: «هناك أنواع كثيرة متباينة من الخيول البيضاء فى هذا العالم». وقد استوعبت ربيكا الخيول البيضاء فى الفصل الثالث بطريقة أكثر تحديدًا فالشكوك والمخاوف والوساوس -التى تلازم روزمر- هى كلها من ميراث أسلافه، فهذه الأصوات الغامضة التى تحيا فى صورة الخيول البيضاء تأتى للمطالبة بعودة الواعظ الدينى المتحرر إلى سابق عهده. ومع نهاية هذا الفصل لا تعود الخيول البيضاء مجرد فكرة، أو حالة وجدانية، وإنما تصبح متجسِّدة بشكل يقارب تصور السيدة هيلسث لها. وقد اعترفت ربيكا أنها لمحت بنفسها تلك الخيول البيضاء فى وضح النهار: «يا إلهى! إنها لا تخلد أبدًا إلى النوم، تلك الخيول البيضاء التى تسكن **بيت آل روزمر**». بل إن ربيكا نفسها -بدون وعى منها- كانت «تغزل شالاً صوفيًا أبيضَ كبيرًا».

ولا يكتمل نسج هذا الشال إلا مع نهاية المسرحية، إذ يبدو أنه كان عبارة عن كفنها. وكما هى الحال فى التراچيديا اليونانية القديمة تكون كل الشخصيات على يقين من حدوث كارثة وشيكة، فيما عدا البطل المأساوى، الذى لا تصيب هذه الكارثة أحدًا سواه!

وفى المشهد الأخير يتوحد روزمر وربيكا تمامًا، فى كيان يسمو فوق الواقع، يصبح العاشقان «ذلك الطيف الأبيض البادى من بعيد». وهكذا ينتصر الماضى على الحاضر، وما كان يظن أنه خرافة من إفرازات خيال خادم عجوز يصبح هو الحقيقة الأساسية التى تبتلع البطلين بكل قسوة. (كان عنوان المسرحية فى المسودات الأولى لها هو: الخيول البيضاء).(١٩)

وقد أرسل إبسن خطابًا فى ١٢ يونيو ١٨٨٢م إلى ناشره فريدريك هيجل يعبِّر فيه عن تردده فى وصف مسرحيته **بيت آل روزمر** بأنها «دراما واضحة المعالم» أو «كوميديا». وقد كتب يقول: «يوجد الكثير من مظاهر الكوميديا فى هذه المسرحية، إلا أنها تقوم أساسًا على فكرة جادة تمامًا»(٢٠). وقد يكون هناك شىء من الكوميديا فى شخصيتى د. كرول ومورتنسجور، سواء كان ذلك ظاهرًا فى تمسكهما الشرس بقضيتيهما، أو فى قدرتهما العجيبة على العيش بسلام وارتياح، مع وجود ذلك الفرق الشاسع بين النظرية والممارسة فى حياة كل منهما. كما يمكننا أن نلحظ المفارقات الساخرة فى علاقة ربيكا وروزمر ببراءتهما الملحوظة وصدمتهما المفاجئة عندما تفتحت أعينهما على الواقع الحقيقى. إلا أن بحثنا عن الكوميديا الفعلية لا بد أن يقودنا إلى أورليك برندل (وفى هذا الإطار نلحظ التناقض

الصارخ بين شخصية برندل وبين الخيول البيضاء الكئيبة المخيفة، والتى تخلو تمامًا من كل ما هو كوميدى).

وقوة وتأثير برندل تظهر منذ البدايات الأولى للمسرحية (على عكس قوة وتأثير الخيول البيضاء). ويصف إبسن مظهره الخارجى بأنه لا يخلو من وسامة نحيل، لكنه رشيق ويفيض بالحيوية، له شعر أبيض ولحية، ويرتدى ملابس ذات طبيعة رومانتية مميزة، وتكتمل أناقته دائمًا بالقفازات السوداء وعصا المشى. يوقره روزمر؛ لأنه كان مُعلِّمَه السابق، بينما يعتبره كرول «دجالاً ومشعوذًا»، أفسد عقل روزمر بأفكار «راديكالية عديمة القيمة»، ولهذا السبب - من وجهة نظر كرول- استغنى والد روزمر عن خدماته. وعلى الجانب الآخر قرأت ريبكا العديد من أعماله.

وبلا شك أدت هذه الخلفيات إلى رسم المعالم الرئيسية لشخصية وكيان برندل، إلا أن تأثيره بلغ إلى حد أن جميع الشخصيات تدخل فى جدلٍ طويل مع بعضها البعض، حوله وحول أفكاره. كما تتحاور هذه الشخصيات حول مدى تأثير برندل على روزمر، وما إذا كان هذا التأثير ضارًا أم نافعًا. حدثت كل هذه الجلبة قبل ظهور برندل على المسرح، ولكنه فور ظهوره على خشبة المسرح يظهر كذب الأساطير التى نسجت حوله، وبدأ أسلوبه المنمق الرنان المطعم بكمية لا بأس بها من الكلمات الأجنبية المستعارة (خاصةً أن ذلك يأتى فى سياق دراما واقعية بالدرجة الأولى)، بدأ أسلوبه هذا ينبه المشاهدين إلى حقيقة برندل، وبدأنا ننظر إليه وإلى ما يقوله بكثير من الشك والريبة.

ولا يمر وقتٌ طويل قبل أن نكتشف التناقضات العميقة فى مواقفه، فهو «مترف ومنغمس فى الملذات، خبير بشئون الطعام والخمر»، يحب دائمًا «أن يتذوق ويستمتع بالأشياء فى برجه العاجى»، لا يشاركه مخلوق آخر فى هذه اللحظات الرفيعة. وعندما تهبط عليه «أحلامه الذهبية»، وعندما يلهب وحى الشعر خياله، فإنه يفضل دائمًا أن يصوغ «قصائده ورؤاه وصوره الشعرية الجمالية» فى كلمات.. ولكن فقط فى صورة مسودة غير نهائية، فقد كان يشعر دائمًا بأن ترجمة رؤاه الهائلة غير المحدودة -فى أشكال تعبيرية محدودة ومجسَّدة- هو تدنيس لقدسية هذه الرؤى وانتهاك لحرمتها. وأفضل الطرق للحفاظ على قيمة هذه الرؤى هو إبقاؤها على حالتها «النقية العذراء». واستكمالاً لهذه الصورة المجازية، يمضى برندل واصفًا شعوره بأعماله الفنية قائلاً: إنه «يعيش حالة فريدة من النشوة الأدبية، عندما يتلذذ بالاستحسان والثناء

والشهرة وأكاليل الغار. ولكن فى أحلامه وحسب! »، فقصائده -التى لم تُكتب أبدًا- تلقى ثناءً بلا حدود، لا يدركه غيره!.

ولكن الأمور الآن اختلفت كثيرًا، فالشاعر الرومانسى -الذى كان يتقمص إحساس الأم الكارهة « لإلقاء بناتها العذارى فى أحضان أزواجهن الخشنة »- قرر أن يلقى بإنتاجه الفنى المقدس « قربانًا على مذبح التحرُّر». وإذا كان قد ساورنا الشك، بسبب أسلوب برندل المنمق الرنان، فإن هذا الشك تضاعف الآن؛ لأن اللغة المجازية التى استخدمها كانت قد نقلت إلينا إحساسه العميق بالاشمئزاز من مشهد الاغتصاب لأعماله، ولكننا نراه الآن يقدم أعماله، برضا كامل، لتُغتَصب بلا هوادة أو رحمة. وكأنه يريد أن يزيد من شكوكنا فى فهمنا لتضحيته، ينضم برندل إلى « جمعية التقشف التام » لمدة أسبوع كامل، ثم بعد ذلك يرتدى ما أطلق عليه أحد النقاد: « الرداء الرسمى للطبقة المتوسطة »[٢١]؛ لكى « يهجر دور المراقب المتواضع المحايد »، ويلقى بنفسه فى وسط أحداث هذا الزمن العصيب، كأحد الأطراف الفاعلة!.

وبعد كل هذه الدعاية الصاخبة والتلاعب بالألفاظ، لا يتقدم برندل قيد أنملة فى مسيرته الجديدة، وينتهى به الأمر إلى الإقامة فى فندق شديد التواضع، مع رفاق لا يقلون حقارة عن المكان الذى يجمعهم، كما أنه أنفق كل ما يملك على الشراب، بل ورهن الرداء الرسمى للطبقة المتوسطة المحترمة، ثم قام أعضاء حلقته الجديدة بضربه!.

وعندما يظهر برندل فى الفصل الأخير، قبل الانتصار الأخير والحاسم للخيول البيضاء، يظهر كرجل كسير متهاوٍ، « يحن قلبه بشدة للفراغ العدمى الكبير». فعندما اتخذ قراره الشجاع بالاعتراف من مخزونه الوفير، الذى طالما افتخر به وحرص عليه بكل حماس -طوال ما يزيد على عشرين عامًا- اكتشف ببساطة نضوب هذا المخزون. تحطم حلم البراءة والتحرر، ولم يبق سوى الاعتراف ببراعة المخطط والمناور الماهر بيتر مورتنسجور. وهكذا أصبح الرومانسى أورليك برندل أشبه ما يكون بسلطان خُلِعَ عن عرشه وزال عنه نفوذه، وأصبح مستعدًّا لإعادة صياغة نفسه فى قوالب مثالية تُفرض عليه من الخارج، ولاستعارة فكرة أو اثنتين من هذا أو ذاك، ولم يتبق أمامه إلا الموت. وتنتهى المسرحية ونحن نرى برندل جاثيًا على أطلال « قصره الماضى »، بينما نسمع صهيل انتصار الخيول البيضاء فى الخلفية، فالزمن الذى أراد برندل تغييره هو الذى هزمه، وأجبره على الانسحاب المخزى فى الظلام. ونجد أن آخر كلمات رسول الأحلام

الرومانسية الذهبية وإعادة البعث والتجديد تحمل الكثير من المعانى الخفية والموحية فى نفس الوقت، «الليل والظلام هما الأفضل دائمًا».

يمكننا القول إذن: إن الموضوع الأساسى لمسرحية بيت آل روزمر هو حرية الإرادة، وما يستتبع ذلك من آفاق كبيرة مفتوحة، أو إحباطات محتملة. وقد مر د. كرول للحظات سريعة خاطفة بتلك التجربة، عندما وقع تحت تأثير ربيكا الساحر، ونمت فى داخله بدايات للإرادة الحرة، المتحررة من كل الأنماط الجاهزة والمفروضة عليه، والتى لم يعرف غيرها سنين طويلة، إلا أنه سرعان ما تخلص من تأثير هذا السحر، وعاد مطمئنًا إلى حزب الماضى المحكوم عليه بالهزيمة. وعلى الجانب الآخر نجد بيتر مورتنسجور، داعية الحرية ونصيرها، يشعر بسبب نظرة روزمر له، والتى وصمته بالعار، بأن حريته فى التعبير مقيدة ويديه مغلولتان. وقد أدى به ذلك الشعور إلى فرار مذعور متواصل، فى محاولة دائمة للوصول إلى تسوية، تجنبه الإحساس بالشبهة أو الخطر.

وربما لا يكون الصراع بين حرية الإرادة والعوائق الخارجية واضحًا وقاطعًا فى حالة كرول ومورتنسجور؛ لأنهما لم يطمحا إلى تحقيق أهداف مثالية صعبة المنال، فقد كانت أحلامهما محدودة، تدور فى فلك ضيق. وهذا هو ما خفَّف من شأن وتأثير سقوطهم الأخير. أما برندل، أكثر الحالمين جموحًا، فهو يرى نفسه بوهيميًا حرًا، لا يقيم وزنًا للأعراف والقيم الاجتماعية، ولا يدين بأى شىء لمجتمعه. وهو، شأنه شأن الآلهة الوثنية، يصوغ أحلامه من تصورات يولدها بنفسه ولنفسه، ثم يحققها داخليًا بعد ذلك بطبيعة الحال. ومن تلك المكانة المقدسة يقرر برندل تغيير العالم، إلا أن كل شىء يئول إلى «لا شىء». فتصيب العدمية إرادته، وينتهى الأمر بالروح الحرة الطليقة إلى اعتناق مبادئ النفعى الشرس مورتنسجور، الذى يعيش أساسًا بلا مبادئ أو أفكار أو أحلام.

وكما هى الحال مع الخيول البيضاء، التى تلوح دائمًا على مشارف بيت آل روزمر، ممثلة لقوى هذا البيت الضاربة فى أعماق التاريخ، فإن أورليك برندل يقف على هامش نفس ذلك العالم، ممثلاً بشكل صارخ أحلام الحالمين وإخفاق المخفقين - ربيكا وروزمر. فقد ادعى روزمر - كما بيَّنَّا سابقًا- أنه انتصر على نفسه وحرَّرها من الماضى، الذى طالما كان عائقًا أمام اتساع أفق رؤيته وتصرفه، إلا أن من الواضح أن الماضى لم يختف بهذه البساطة، فهو يحمله على

صدره ويسير به أينما ذهب. ومن أعماق إحساسه بالإخفاق والإحباط يتوق روزمر إلى إعادة تعريف حريته عن طريق الزواج من ربيكا، تلك المرأة المخيفة المفعمة بالحرية. إلا أن من كانت تتمتع «بالإرادة الحرة» ذات مرة، أصبحت الآن مثقلة بوجود الماضى، والإحساس بالذنب، وبشعور عميق بوجود حواجز لا يمكن تخطيها.

ويتصف حلم ربيكا وروزمر بالحرية؛ بأنه قوى ومفعم بالحماس، إلا أن لحدود الواقع وعبء الماضى نفس هذه القوة، ولهذا السبب لم يتمكن الاثنان من التعامل مع موقفهما المركَّب، وتجاوز المشاكل الناجمة عنه، كما حال ذلك أيضًا دون زواجهما، إلا من خلال «تسوية نهائية يصلان إليها عن طريق الموت»[٢٢]، أى فى عالم آخر غير عالمنا هذا، فعندما طلب روزمر من ربيكا أن تتزوجه كانت إجابتها: «يستحيل ذلك فى هذا العالم»، وهى بذلك أصابت عين الحقيقة، وربما بطريقة أعمق مما تتصور. وعلى نفس هذا المستوى من الحوار، الذى يخرج عن نطاق الوعى الواقعى الكامل، يجيبها روزمر: «لن ينتهى الأمر فيما بيننا أبدًا، لأنكِ لن تغادرى بيت آل روزمر مطلقًا».

ويأتى المشهد الأخير ليشهد تحقُّق تلك النبوءات التى خرجت من اللاوعى، كما يشهد بلوغ تلك الآمال والتطلعات، التى طالما عانت من الإحباط والإخفاق. وقد ألمح برندل -أول الرومانسيين المهزومين فى المعركة- إلى ذلك المنعطف الذى سوف تفضى إليه الأمور، فالموت هو السبيل الوحيد أمام ربيكا لتبديد مخاوف وشكوك روزمر، الذى لن يستطيع استعادة حريته إلا بأن تقدم نفسها قربانًا لذلك. وكانت قناعة ربيكا بالموت فى مثل قناعة بيتا تمامًا، فالموت فعل أخير يدل على أقصى درجات الندم والتكفير عن الذنب، ولم يستعد روزمر ثقته بعد فعل الانتحار وحسب، بل ارتقى إلى مرتبة الآلهة، أو هكذا يظن. وقد عبَّر إبسن عن رؤيته للحياة فى إحدى قصائده على أنها صراع دائم مع «الشياطين التى تصيب العقل والقلب»، فالحياة رحلة طويلة للوصول إلى «حكم نهائى على الذات»[٢٣]. ويبدو أن روزمر قد وصل إلى تلك المرحلة من تمجيد وتأليه الذات، حيث يخاطب ربيكا قائلاً: «إننى لأنحنى لرؤيتنا المتحررة فى الحياة، والتى لا نعترف فيها بأحكام الآخرين علينا». ومع بلوغه تلك المرحلة يبدأ فى إقامة طقوس زواجه من ربيكا كزوج وزوجة، أو كائنين من الآلهة «توحدا مع بعضهما البعض» وتحرَّرا تمامًا من أية قيود.

وفى أعلى قمم هذه الحرية المطلقة - التى لا تعترف بالحدود - تصبح النتيجة المنطقية الوحيدة هى الانتحار، حيث يكون الإنسان هو الفاعل وهو الضحية، هو الجانى والمجنى عليه، هو الكلمة والفعل معًا، فقد قرر العاشقان القفز إلى العدم كتعبير أخير عن رفضهم العنيد أية حدود أو قيود، وتدعو ربيكا روزمر لذلك بقولها: « هيا.. دعنا نَمضِ فى سعادة »، ويموت الاثنان مثل « عاشقين رومانسيين »، ويكون عُرسهما عبارة عن « موت اختيارى فى نفس ذلك السباق الذى لا تلوح له نهاية »[٢٤]. وقد يصح أن نقول: إن **بيت آل روزمر** قد انتصر لقوانينه وأعرافه وبالرغم من ذلك فهناك شخصان استطاعا فرض إرادتهما الحرة، ولكنهما فى الوقت نفسه وضعا نهاية أبدية لسلالة ونسل آل روزمر، وهكذا تتداخل الأضداد وتتحد، وهكذا تصبح الحياة بلا حدود هى الموت بعينه.

ولعل طريقة التفكير فى حرية الإرادة، وكيفية التعامل مع القيود المفروضة عليها، هى التى تفصل مجموعة من الشخصيات عن الأخرى؛ أما المجموعة الأولى فهم أمثال سانخو بانزا فى رواية دون كيشوت، إنهم هؤلاء البشر الذين نجحوا فى خلق صيغة تواؤم وتفاهم بينهم وبين حدود الواقع، فتواضعت توقعاتهم، بل وتخلوا تمامًا عن أحلامهم وأفكارهم المثالية، مما ساعدهم على استعادة توازنهم، أما المجموعة الأخرى فهم أمثال دون كيشوت نفسه، الذين دمرت حياتهم تلك الفجوة بين ما صارت إليه الأمور وما كان يجب أن تكون عليه. لقد رفضوا النزول بمستوى أحلامهم وحريتهم، فحشدوا قواهم واستجمعوها لمواجهة قوى الشر [وطواحين الهواء!] فى محاولات مستميتة دائمة لهزيمتها. وحينما ذاقوا مرارة الهزيمة لم يتنازلوا عن مثالياتهم، بل قرروا -تعبيرًا عن احتجاجهم على واقعهم- القفز إلى العدم، ومن الطبيعى أن أول ما تحطم نتيجةً لذلك هو رءوسهم ذاتها!.

ولا شك أن كلًّا من كرول ومورتنسجور يتمتعان بإدراك أفضل للواقع، إلا أنهما فى النهاية استسلما تمامًا لذلك الواقع، وتخليا عن بحثهما عن الحقيقة. أما ربيكا وروزمر وبرندل فقد اختاروا أن يقفوا موقفًا بطوليًّا رومانسيًّا، بحيث أصبح إخفاقهم أو حتى موتهم لا يعبِّر عن فناء مطلق وأبدى لذواتهم، بل يأخذ موتهم شكل عملية تكفير عن الذنوب وتَطَهُّر منها، فهذه النهاية ليست إلا بداية جديدة، وهم فى اختيارهم يعبِّرون عن اعتراضهم على واقعهم، ونجدهم يقدمون لنا لمحة مضيئة من نظرتهم الساطعة لإمكانية الوصول للحرية. ويعبِّر « ف. و كوفمان » عن ذلك المعنى فى مقاله « مفهوم إبسن للحقيقة Ibsen's Conception of Truth »

قائلاً: «مع إبسن لا تغيب عنا أبدًا الرؤية المثالية للحقيقة، فهى تتمثل دائمًا فى صراع الشخصيات، والتى تسير حتى مع إخفاقها -أو ربما بسبب من هذا الإخفاق- فى اتجاه هذه الحقيقة، والتى تمثل بالنسبة لإبسن رد الفعل الإنسانى المبدع للحياة ذاتها، والذى ينشأ من خلال مواقف حية، ثم يتسامى إلى ما هو أبعد من هذه المواقف، دون أن يختفى تمامًا أو يذوب فى عالم التجريد الخالى من الحياة»[٢٥]. ولربما كانت لسانخو بانزا نظرة للواقع أفضل من نظرة سيده دون كيشوت، إلا أن هذا الأخير يمتلك رؤية مبدعة خلاقة، تولد باستمرار فكرًا فلسفيًا وقصائد غنائية إنسانية.

ورغم تحيزنا للانتحار البطولى فى مقابل الانهزام أمام الواقع، إلا أن ثمة أسئلة عدةً تواجهنا: هل الاختيار الذى نتعرض له هو اختيار بين مبدأ الجماعية وأحادية النظرة كما يمثله كرول أو مورتنسجور من جهة، وبين الفردية الثائرة على النظام القائم، والتركيب الذى لا يقبل الاختزال كما يمثله برندل وربيكا وروزمر من جهة أخرى؟ هل الاختيار هو بين تأيقن الذات الفردية المقدسة من جهة، ومن جهة أخرى التضحية بتكامل الذات وسموها، من أجل «حزب أو طبقة أو دولة»؟[٢٦] هل القضية هى قضية الذات فى مقابل الموضوع، والاثنينية فى مقابل الواحدية؟ هذه الأسئلة يطرحها إيريك بنتلى، وربما يطرحها إبسن نفسه بصفة عامة: هل اختيارنا هو بين الرتابة والملل من ناحية، والمثالية المطلقة من ناحية أخرى؟

يبدو لنا أن إبسن – وفى هذا التوقيت من حياته الأدبية – بدأ يواجه نفسه بمثل هذه الأسئلة. وتُعدُّ مسرحية **بيت آل روزمر** نقطة تحول فى تاريخه الأدبى، إذ أنها فى الواقع «آخر مسرحياته التى شهدت معالجة قضايا جدلية ومناظرات اجتماعية مباشرة»[٢٧]. ويتحدث مؤرخو حياة إبسن عن «خيبة أمله فى الحياة السياسية كنتيجة لما شهده فى النرويج فى عام ١٨٨٥م»[٢٨]. ولم يكد يمر عام واحد على كتابته لمسرحية **بيت آل روزمر** حتى أعلن فى أحد أحاديثه أن «اهتماماته السياسية بدأت تنحسر، ومعها بدأ يتضاءل حماسه للمعركة»[٢٩]. وقد يكون الأمر كما وصف إبسن نفسه فى قوله: «إن اهتمامه بالجدل والمناظرة بدأ يضعف»، وأن لديه شعورًا بأن أدبه «سيبدأ فى اتخاذ أشكال جديدة»[٣٠]. وفى عام ١٨٧١م عبَّر إبسن عن تحيته لكومونة باريس الاشتراكية، وعبَّر أيضًا عن خيبة أمله الشديدة «لإخفاق هذه المجموعة المتحمسة الجريئة فى تأسيس حكومة حرة منظمة»[٣١]. فقد كانت السياسة – لا سيما تلك التى تأخذ شكل التكافل والتضامن الطبقى والمنظمات السياسية- هى بالنسبة

لإبسن الطريق الوحيد للخلاص. ولكن بدأت نغمة الشك تظهر فى أحاديثه ابتداءً من عام ١٨٨٥م. ومع أن المرجعية السياسية كانت ولا تزال هى السائدة، إلا أن حماسه بدأ يخبو؛ لأنه بدأ يكتشف حقيقة عدم سماح النخبة الحاكمة بأى هامش حرية، «خارج نطاق حدود معينة، تم تقريرها بطريقة متعسفة للغاية»(٣٢). وبالرغم من هذا الشعور بالشك والريبة، إلا أن إبسن استمر متمسكًا بالأمل، ففى حديثه إلى تجمُّع عمالى عبَّر عن أمله فى ظهور طبقة جديدة من النخبة، تتألف من «السيدات والعمال»، وأنهى حديثه بتوجيه التحية «إلى الطبقة العاملة وإلى مستقبلها القادم»(٣٣).

وفى عام ١٨٨٧م، أى بعد عام واحد من كتابة مسرحية **بيت آل روزمر**، وفى تعليق إبسن على المسرحية قال: إنه تعرض للجوانب الاجتماعية فى المسرحية بطريقة عابرة، ثم أكد أن المسرحية - من وجهة نظره - تدور أساسًا حول الصراعات الداخلية فى نفس كلٍّ منا، وحول كيفية تحقيق التوافق بين حياة الإنسان وبين معتقداته، ومن ثَمَّ التعامل مع الاختلاف أو التباين الذى قد ينشأ بين الاثنين. وكان من رأيه أن الإنسان يتكون من دينامية فعَّالة، مليئة بالقوة والنشاط، متجردة من الأخلاق، وهى غريزة التملُّك والرغبة فى الاندفاع «من غزو إلى آخر». وكان من رأيه أيضًا، أن هذه الغريزة تتصارع بصفة دائمة مع ضمير الإنسان، الذى يعود بجذوره إلى التقاليد والتراث والماضى، وبالتالى فهو عنصر محافظ(٣٤). وحياة الإنسان هى صراع بين هذين العنصرين (وهما صدى للصراع بين الذات والموضوع، أو بحسب مصطلحنا: «النزعة الجنينية نحو فقدان الحدود، والاستسلام للحتمية، والنزعة الربانية التى تنحو نحو تقبُّل الحدود وتأكيد مقدرة الإنسان على التجاوز»). وتعكس اللغة التى يستخدمها إبسن لوصف مسرحيته تحوله الملحوظ من الاهتمام بالجوانب الاجتماعية إلى الجوانب النفسية وحالة الصراع الداخلى هذه. وبرغم أنه يمكننا فهم تعبيره: «الصراعات الداخلية» من منظور اجتماعى على أنها صراعات اجتماعية داخل النفس البشرية، حيث يمكننا ربط مصطلح «غريزة التملُّك» بالطبقة البرجوازية وبكل ما هو جديد، بينما يمكننا ربط الضمير المحافظ - والمتمسك بالتقاليد والأعراف - بالنظام الإقطاعى أو الأرستقراطى، برغم ذلك نجد أن العوامل النفسية والجوانب الباطنة من الصراع النفسى هى ما أثار اهتمام إبسن بصورة أساسية.

وهناك من يقول: إن هجوم إبسن المبكر، على كلٍّ من الليبراليين والمحافظين معًا يمكن أن يضعه فى فئة الكُتَّاب اللاسياسيين منذ بدايات كتاباته الأدبية. فقد كان بطل مسرحية

حزب الشباب ستنز جارد -على سبيل المثال- شخصًا مستهينًا يعتقد دائمًا أنه فى « مهمة مقدسة »، ويستخدم الحركة الليبرالية بلا هوادة وبلا ضمير لتحقيق مآربه الشخصية. هذه المسرحية التى تشكل فى أساسها نقدًا لاذعًا لكذب وادعاءات الليبراليين، حولت إبسن إلى « معبود المحافظين »[٣٥]. ولكن نفس هذا المعبود، وبعد سنوات قليلة، وجَّه نيرانه نحو المحافظين فى مسرحياته واحدةً تلو الأخرى، ويظهر ذلك على سبيل المثال فى مسرحية **أعمدة المجتمع** (١٨٧٨م) والتى تمثل كشفًا عميقًا لعادات وأعراف الطبقة الوسطى[٣٦]. وفى هذه المنظومة نفسها كانت مسرحية **بيت الدمية** (١٨٧٩م)، والتى تمثل دفاعًا عن حقوق المرأة، بالإضافة إلى مسرحية **الأشباح**، التى تتعرض لخطر الأفكار والقيم البالية التى لا تزال عالقة فى أذهان البعض، ولها اليد العُليا فى تحديد مصائرهم. ومع وضع هذه الحقائق جنبًا إلى جنب وصل النقاد إلى رأى اتفقوا عليه، وهو أن هجوم إبسن على كلٍّ من الليبراليين والمحافظين هو هجوم شخص مخلص مهتم بالسياسة، ويمثل موقفًا سياسيًّا واضحًا. إلا أن المراحل المتقدمة فى حياة إبسن -وهى التى كتب فيها مسرحية **بيت آل روزمر**- تعكس تحررًا من وهم السياسة، أو « خيبة أمل فى السياسة بمجملها »؛ ولعل هذا يفسر عدم وضع إبسن شخصية مورتنسجور الليبرالى فى مقابلة، وتضاد مباشر مع شخصية د. كرول المحافظ، فقد تم جمعهما معًا بدون تمييز كأعضاء فى حِلْف ذى نظرة سطحية أحادية، تسعى لتحقيق تسويات واقعية. ويعبِّر جمع كرول ومورتنسجور فى فئة واحدة، وتميزهما من ناحية أخرى عن ربيكا وروزمر، وبرندل عن تغيُّر عميق فى فكر إبسن، الكاتب الواقعى الذى ابتعد بفكره الدرامى هذا عن المسرحيات التى تتعرض للتحليل الاجتماعى، والنقد الموجه إلى إطار آخر من الرمزية والصورة الفنية، واستكشاف الأبعاد النفسية. وتمثل مسرحيتاه: **سيدة البحر** (١٨٨٩م) **وهيدا جابلر** (١٨٩٠م) نهاية الفترة الواقعية فى أدبه، وبداية ما يمكن وصفه بالفترة الرمزية، حيث نجد أن مسرحياته التالية: مثل **سيد البنائين** (١٨٩٢م) **وجون جابريل بوركمان** (١٨٩٦م)- تبعد تمامًا عن كل ما هو سياسى، وتركز على فن الحياة ذاتها، وعلى اكتشاف الأبعاد الباطنة فى النفس. ويمكن القول: إن التحول إلى الأسلوب الرمزى من جانب إبسن كان أمرًا حتميًّا مع تغيُّر الرؤية، وأنه اكتمل تدريجيًّا مع هذه المسرحيات الأخيرة.

ولا يعتبر اتجاه إبسن صوب الرمزية مرحلة منفصلة تمامًا عن ماضيه فى الكتابة، حيث يجب أن نعى جيدًا أن الأساس الذى قامت عليه أولى مسرحياته **السيدة إنجر الآتية من**

أوسترات (١٨٥٥م) واحتفال سولهوج (١٨٥٦م)، كان هو «الأسطورة النرويجية والتاريخ النرويجي»[٣٧]. أما أول أعماله الناضجة براند (١٨٦٦م) وبيرجينت (١٨٦٧م) فقد كانت دراما شعرية قائمة على الأسطورة والرمز، ولا يمكن أبدًا حصرها وتقييدها في إطار الواقعية المحدود. ويصنف بعض النقاد الفترة ما بين ١٨٥٠م و١٨٧٣م، في حياة إبسن الأدبية على أنها الفترة الرومانسية. وفي إطار ذلك يجب أن نتذكر أن أكثر مسرحيات إبسن «واقعية» لم تهبط بمستواها في أية مرحلة منها إلى الطبيعة (المادية) الفجة، وهي صورة مبالغ فيها من الصور الواقعية، يركز فيها الكاتب على التفاصيل الكئيبة للحياة اليومية. فقد كانت شخصيات إبسن على الدوام شخصيات متطورة على مستوى الدراما، وذات أبعاد نفسية مركبة، مع استخدام للرمز وللصورة الفنية، حسبما تقتضي المناسبة في هذه المسرحيات. وبمعنى آخر فإن فترة الرمزية في حياة إبسن تعتبر تركيبًا وتجميعًا للجزئيات المختلفة التي كونتها الفترتان السابقتان، كما تمثل هذه المرحلة نضوجًا وتطورًا طبيعيًّا في أدبه.

وتتباين آراء النقاد في رؤية هذه المرحلة الأخيرة من أدب إبسن كنجاح أو إخفاق؛ حيث يرى بعض النقاد أن مسرحيات تلك الفترة يعيبها الغموض الشديد، وكثرة الرموز بشكل مرهق. وبرغم عدم ظهور هذه العيوب بالتحديد في مسرحية بيت آل روزمر، إلا أنها لا تخلو من عيوب أخرى. وينبع أحد عيوبها الرئيسية من التناقض أو الصدام بين الصيغ أو الأساليب المختلفة في داخل العمل، حيث هناك انفصال واضح بين الدراما الواقعية للصراعات الاجتماعية، وصدام القوى الاقتصادية الاجتماعية من ناحية، ومن ناحية أخرى بين الدراما الرومانسية للصراعات النفسية الباطنة وإعادة اكتشاف الذات. ويتضح ذلك جليًّا من خلال التحولات المفاجئة، أو «الاهتزازات العنيفة»[٣٨] التي تتعرض لها الشخصيات. فعلى سبيل المثال يستخدم روزمر وربيكا لغة المسرح الواقعي، كما أنهما يتحركان حسب أعراف هذا المسرح وتقاليده خلال الفصلين الأول والثاني. ولكن بعد ذلك يبدأ حماسهما الزائد للمشاركة الاجتماعية المباشرة في الفتور، تمامًا مثل إبسن نفسه. ولكن إذا كان تحوُّل إبسن بطيئًا، فإن ربيكا وروزمر يتحولان بسرعة مفاجئة بشكل ملفت، فروزمر بعد مواجهة قصيرة مع قوى الرجعية يتخلى عن مهمته المسيحانية المقدسة بلا مقاومة تُذكر. أما ربيكا فبعد أن تم استجوابها بطريقة قاسية على يد كرول، تصل إلى الإدراك السريع، بل والمفاجئ لدوافعها الحقيقية، مما دفعها إلى إعادة فحص أفكارها ومشاعرها.

ويمكن القول: إن هذه الشخصيات ومع بداية المسرحية كانت قد بدأت بالفعل عملية تساؤل بخصوص الذات، وفحص الأفكار والدوافع والمشاعر، ولكن ما نشعر به على المستوى الدرامى هو نوع من الازدواجية. فعلى سبيل المثال يوجد لشخصية ربيكا جانبان منفصلان تمام الانفصال عن بعضهما البعض، فهناك ربيكا المتأملة المضحية بذاتها والمتشككة المتأنية من جهة، ومن جهة أخرى، ربيكا أخرى ساحرة فاتنة قاسية آتية من الشمال. ومرةً أخرى نلمح هذه الازدواجية فى شخصية روزمر، فهو من جهة شخص عنيد لا يتنازل عن تعميد عروسه بدمائها ذاتها، يصر على أن يكون حفل زفافه طقسًا من طقوس التضحية بالذات، ومن جهة أخرى هو ملاك متسامح يتوق إلى نشر النور والجمال. ومن بين الشخصيات الرومانسية الثلاث التى تتعرض لها المسرحية نجد أن برندل فقط هو الذى يتميز بتناغم أو اتساق داخلى.

وربما يفسر هذا الانفصال بين بعض عناصر المسرحية أيضًا عددًا من نقاط الضعف الأخرى، فعلى سبيل المثال نجد أن العديد من الصور الفنية المستخدمة فى المسرحية لا تمتزج بصورة طبيعية مع نسيج العمل ككل، فصورة العاصفة المشار إليها سابقًا لا تدخل ضمن الإشارات الشعرية أو الإشارات الفنية المباشرة، وكنتيجة لذلك ظهرت بشكل منفرد وحيد لافت للنظر. وينطبق ذلك على الخيول البيضاء، فهى تظهر بصورة منفردة ومستقلة تمامًا عن أى نمط مركب للرموز الفنية فى هذه المسرحية، مما قلل من تأثيرها فى النهاية، وجعلها أشبه بالرموز المجردة (allegory)، التى تمثل -بشكل مباشر بل وفج- فكرة الأسلاف، أو فكرة الماضى بصفة عامة.

ويمكن القول أيضًا: إن لغة المسرحية (إذا كان الحكم عليها متاحًا على أساس البحث فى الترجمات المختلفة لها) قد انحدرت فى أحيان كثيرة، لتصل إلى مستوى رتيب وممل، حتى فى أكثر اللحظات الشعرية كثافة، أو فى لحظات الكشف الدرامى ومواجهة الذات. وفى أحيان أخرى تتجه اللغة نحو مستوى من التجريد، يشعرنا بأن الشخصيات التى تنطق بهذه الكلمات هى آلات فلسفية، تعمل بطريقة آلية روتينية. فعلى سبيل المثال، قبل أن يُسلم العاشقان أنفسهما إلى حتفهما مباشرةً يستغرقان فى مناظرة فلسفية، على مستوى عالٍ من التجريد! ويأتى حوارهما على هذا النحو:

ربيكا: ولكن عليك أن تخبرنى أولاً، مَنْ منا يأتى بصحبة الآخر، أنا أم أنت؟

السؤال.

روزمر: يستحيل علينا أن نعرف إجابة لهذا السؤال.

ربيكا: ولكننى أود أن أعرف.

روزمر: ربيكا، نحن فقط نذهب سويًّا، أنا بصحبتك وأنتِ بصحبتى.

ربيكا: حقًّا؛ أعتقد أنك على صواب.

روزمر: لأننا أصبحنا الآن كيانًا واحدًا.

ربيكا: نعم، لقد توحدنا فى كيانٍ واحد.

ثم يقوم العاشقان بعد ذلك بالقفز لحتفهما، بعد أن تأكدا أنهما استكملا نظرتهما الفلسفية المركبة للأشياء جميعًا! إن لحظة الانتحار لحظة ذروة، لحظة يلف فيها العدم الشخصيتين الرئيسيتين، وتنتصر فيها الجياد البيضاء، وبدلاً من أن نسمع الرعد أو صهيل جياد الموت، تأتينا هذه الكلمات الفلسفية، كلمات عميقة مأساوية، ولكنها مجردة، عارية من اللحم والدم.

ومن الواضح أن إبسن لم يكن متمكنًا تمامًا فى ذلك الوقت من ذلك الأسلوب الرمزى، الذى اتجه إليه فيما بعد. ومن رأى البروفيسور فرنسيس أن إبسن فى مراحله الأولى كان لديه منهاج محدد، أما فى مراحله الأخيرة فكان ما لديه هو رؤية حالمة. ويضيف هذا الناقد قائلاً: «فى عام ١٨٨٥م قدَّم إبسن نفسه من خلال عصره، أما فى عام ١٨٨٧م وما بعدها، فقد تعلَّق إبسن بآمال غير واضحة لمستقبل لا يمكن تحديد معالمه بدقة»[٣٩]. ولعل هذا التحول فى الهدف - من المصلح الاجتماعى إلى الحالم المثالى ذى الرؤية المستقبلية - هو بالضبط ما يفسر سحر وفتنة مسرحية **بيت آل روزمر** ونقائصها على حدٍّ سواء!.



الهوامش

(1) Michael Egan, ed., **Ibsen: The Critical Heritage,** London: Routledge and KeganPaul, 1972, p. 162

(2) Ibid,p. 161.

(3) Eric Bentley, 11Henrik Ibsen: A Personal Statement,1' in **Ibsen: A Collection of Critical** Essays, ed. Rolf Fjelde, Englewood Cliffs, N.J.: Prentice Hall, 1965, p.12.

(4) Michael Meyer, **Ibsen:** A **Biography,** Garden City, New York: Doubleday, 1971, p.567.

(5) **Ibid.**

(6) Bernard Shaw, **The Quintessence of Ibsenism, Now Completed to the Death of Ibsen** New York: Hill and Wong, 1957,p. 100.

(7) **Ibid,** p.148.

(8) **Ibid,p.p.** 171-184

(9) Cited by James McFarlane, ed., **Ibsen: An Enemy of the People, The Wild Duck, Rosmersholm,** London: Oxford University Press. 1960, VI, 449.

(10) Maurice Valency, **The Flower and the Castle,** New York: The Macmillan Company, 1963, p.387.

(11) Eric Bentley, **The Playwright as Thinker!** New York: The Noonday Press, 1955, p.386.

(12) Halvdan Koht, Life **of Ibsen,** New York: Benjamin, 1971,p. 327.

(13) Janko Lavrin, **Ibsen and** his **Creation: A Psycho-Critical** Study, New York: Haskell House, 1972, p.p. 22-23.

(14) Henrik Ibsen, **Rosmersholm in Ghosts and Three Other Plays,** ed. Micheal Meyer, Garden City, New York: Doubleday, 1966.

(15) G. Wilson Knight, **Henrik Ibsen**,New York: Grove Press, 1962, p.58.

(16) Valency, **The Flower and the Castle,** p.187.

(17) Hans George Meyer, **Henrik Ibsen,** trans. Helen Sebba, New York: Frederick Ungar, 1972, p.115.

(18) Koht, **Life of Ibsen,** p.374.

(19) McFarlane, ed., Ibsen...,IV, 380and382.

(20) **Ibid.,** IV, 425.

(21) Meyer, Henrik Ibsen, p.118.

(22) Ronald Gray, **Ibsen -- A Dissenting View: A Study of the Last Twelve Plays,** Cambridge, U.K.: Cambridge University Press, 1 977,p.124.

(23) Cited by Eric Bentley in 1tHeniik Ibsen», Ibsen, ed. Fjelde, p.17.

(24) Lavrin, **Ibsen and His Creation,** p.122.

(25) F.W. Kaufmann, 11Ibsen's Conception of Truth,11 **Germanic** Review, XXXII (April 1957), pp.83-92.

(26) Eric Bentley, «Henrik Ibsen,» **Ibsen,** ed. Fjelde, p.14.

(27) Harold Clurman, **Ibsen,** New York: Macmillan 1977, p.144.

(28) Meyer, **Ibsen,** P-570

(29) **Ibid.**

(30) Koht, **Life of Ibsen,** p.377.

(31) D.H. Boyesen, A **Commentary on the Works of Henrik** **Ibsen,** London: William Heinemann, 1894, p.13.

(32) McFarlane, ed. ,Ibsen...,IV,445

(33) **Ibid.,** p.447

(34) **Ibid.**

(35) «Henrik Ibsen», **McGraw-Hill Encylopedia of World Drama: An International Reference Work in Four Volumes,** New York: McGraw-Hill, 1972, V, 381-400.

(36) Ibid.

(37) «Henik Johan Ibsen», **The Reader's Encylonedia of World Drama,** ed. J. Grassner and Edward Quinn, New York: Thomas Crowell, 1969, pp.444-446.

(38) Gray, Ibsen: A **Dissenting View,** p.117.

(39) Meyer, **Henrik Ibsen,** p.570.

❁ ❁ ❁

الموقف من البطولة

دراسة فى فيلمى « جلد الثعبان » و« بداية ونهاية »

الموقف من البطولة - كما يتضح فى الأعمال الفنية - هو فى جوهره موقف من الإنسان، فحينما يعالج فنان ما هذا الموضوع، سواء فى مسرحية أو قصيدة أو لوحة، فإنه فى واقع الأمر يتكشف أبعاد الإنسان وإمكانياته، ومدى مقدرته على تجاوز ما يواجهه من مصاعب. ومسرحية تنسى وليامز: **أورفيوس هابطًا**، ورواية نجيب محفوظ: **بداية ونهاية**، تتناولان موضوع البطولة هذا. ولكننا لن نتناول النصين فى صيغتيهما الروائية والمسرحية المكتوبة، وإنما سنتناول فيلمين يستندان إلى النصين؛ الأول هو فيلم « جلد الثعبان »، والثانى فيلم « بداية ونهاية » من إخراج صلاح أبو سيف.

يبدأ فيلم « جلد الثعبان » بجو تسوده العتمة، وحينما يظهر البطل كزافييه (مارلون براندو)، فإنه يتحرك ببطء شديد، ولعل المخرج أراد أن يؤكد لنا من البداية المضمون الرمزى لشخصياته، فالفيلم (كما هى الحال فى المسرحية) لا يقدم لنا شخصيات إنسانية بالمعنى المباشر للكلمة، بل يقدم لنا رموزا لحقائق إنسانية عامة، فزوجة الشريف ترسم كنيسة البعث كما تنعكس على وجدانها، وكزافييه يتحدث عن الطائر الأزرق ذى الأجنحة الشفافة، الذى يحلق دائمًا، ولا يهبط إلى الأرض إلا حينما يموت، ويطلب من صديقته أن تطير؛ لأنها طائر صغير لم يخلق لهذه الأرض! هذا إلى جانب أن اسم المسرحية ذاته يوحى بأنها أكثر من مسرحية عادية، فيها أشخاص غير عاديين، إذ أن عنوانها **أورفيوس هابطاً**، وأورفيوس فى الأساطير اليونانية هو ذلك الموسيقار الذى هبط إلى هاديس (العالم السفلى)، وسحر الآلهة بموسيقاه لكى يسترجع زوجته يوريديسى. وتبعًا لهذا فإنه من الخطأ الجسيم أن نعد شخصيات هذا الفيلم شخصيات عادية، بل هى شخصيات أسطورية لها دلالة إنسانية شاملة.

ولعل المنظر الأول يؤكد هذه الحقيقة، بشكل لا يدع للشك مجالاً: انظر إلى الشريف وزوجته، لا يوجد أدنى ارتباط بينهما، هى تحلق فى عالم كله حق وخير وجمال، لا تبحث إلا عن الإبداع الفنى الأصيل، وهو شرير مرتبط بالأرض ارتباطًا لا فكاك له منه، ثمة عزلة مطلقة بين الزوجين، تؤكد أنهما يمثلان عنصرين مختلفين تمام الاختلاف، بل عنصرين متناقضين تمام التناقض ومتصارعين.

يبدأ الصراع فى أول الفيلم ولا ينتهى بنهايته، إذ أن الصراع بين الخير والشر خالد كالأرض، وكالليل والنهار. الصراع نفسه يدور بين ليدى (أنا مانيانى) وزوجها، وبين زوجة الشريف والمدينة كلها، وبين كل المتمردين، الطيور الزرق، والغربان المحافظة! وقد يعترض البعض بأن التمرد هنا ما هو إلا تمرد من أجل الحرية الجنسية، وليس تمردًا شاملاً من أجل قضية إنسانية عامة. ولكننا إذا وضعنا التمرد من أجل الحرية الجنسية فى سياق الفيلم، فإننا نجد أن هذا التمرد جزء من تمرد عام أشمل، ومحاولة لتجاوز واقع يجهض إمكانيات الإنسان، ويقوض الحقيقة والعدل. فهناك تمرد ليدى التى تعيش طيلة حياتها باحثة عن الذين أحرقوا دكان أبيها، لأنه سمح للزنوج بأن يشربوا الخمر عنده، فتمردها ينبع من كونها لا تقبل القوة والعنف فى معاملة الإنسان لأخيه الإنسان. ومن بينهم الساحر دارلنج، الذى يجوب الأرض فى الشمس والهواء والمطر، مختلطًا بعناصر الطبيعة المختلفة. فالمطالبة بالحرية الجنسية ما هى إلا رمز من الرموز العديدة، التى اصطنعها الكاتب للتعبير عن تلك «الرغبة فى التمرد» على مجتمع لا يسمح للإنسان بأن يحقق ذاته، وهذه هى السمة الأساسية التى تجمع كل تلك الشخصيات المتمردة.

وإذا كان الكاتب قد أكد أهمية الجنس، فذلك يرجع إلى أنه ببداية طور المراهقة يبدأ الإنسان فى اتخاذ موقف مستقل من مجتمعه ومن الحياة، ويحاول بكل ما فى وسعه أن يحقق ذاته، وبالتالى يبدأ الصدام الفعلى بين الفرد ومجتمعه، وينتهى إما بتقبله المواضعات الاجتماعية، وإما بالتمرد. فالجنس قد استخدم هنا للتعبير عن قضية إنسانية شاملة، على عكس الأفلام الإباحية، حيث نجد أن الجنس نهاية فى حد ذاته، يوظف لدغدغة شعور المتفرجين، لا لتعميق رؤيتهم للواقع.

إذا انتقلنا إلى فيلم «بداية ونهاية»، فإننا سنجد شيئًا مختلفًا، ولعل تعليق صديقى الفنان محمود رحمى على الفيلم بقوله: إن الإنسان يشعر بعد مشاهدته أنه قد ضرب بقبضة

فولاذية، وقع على أثرها على الأرض، وكلما حاول القيام ووجه بالضربة الفولاذية مرة أخرى، لعل هذا - فى اعتقادى - أصدق تعبير عن مأساة كل شخصيات الفيلم، كلهم عبيد الواقع، لا يعلون عليه ولا يمكنهم تجاوزه. الشخصية الوحيدة السوية، لا تلقى حتفها؛ لأنها سلبية للغاية، وخاضعة خضوعًا مطلقًا للمواضعات الاجتماعية، وليس لديها أدنى رغبة فى التمرد. وما سقوط نفيسة التدريجى، إلا تعبير عن إيمان الكاتب نجيب محفوظ بعبث الكفاح ضد هذا النمط من الحياة، الذى يسحق الإنسان من الداخل والخارج نفسيًّا وجسديًّا؛ ولذا فإننا نجد شيئًا من التعسف فى النهاية التى فرضها المخرج صلاح أبو سيف، ففى النص المكتوب يواجه البطل نفسه بتساؤل فيه ندم، أكثر مما فيه من توبة: « ما وجدت فى نفسى يومًا إلا تمنيت الدمار لمن حولى، فكيف أبحثُ لنفسى أن أكون قاضيًا وأنا رأس المجرمين؟! لقد قُضى علىَّ». لقد اكتشف أن لا سبيل إلى محو الماضى؛ لأن الماضى المخيف لم يكن إلا نفسه! ذلك الماضى الذى التهم الحاضر، والذى ولَّد الحسرة فى نفسه لذلك السبب. وهذا التساؤل هزيل فى مضمونه، لا يضيف إلى شخصية حسنين أية أبعاد بطولية؛ ولذا فإنه حينما يذهب لينتحر فإننا نجد الأبعاد العادية نفسها تنعكس على سلوكه. وما كانت هذه الحقيقة لتغيب عن ذهن نجيب محفوظ، وهو من نعرفه. ذلك الفنان المبدع الواعى بفنه، ولذا فإنه ذكر تفكير البطل فى الانتحار فى ثلاثة أسطر فى نهاية الرواية، ولم يقرر نهائيًّا إن كان حسنين قد انتحر بالفعل أم لا: « إذا أردت هلم، لن أصرخ؛ فلأكن شجاعًا ولو مرة واحدة، ليرحمنا الله ».

هذه النهاية السريعة تشعرنا بأن فعل البطل الأخير سواء كان انتحارًا أم عجزًا عنه جزء عضوى من الرؤية المظلمة فى عالم بداية ونهاية. وعلى العكس من ذلك، فى الفيلم نجد أن نهايته تكسب شخصية حسنين أبعادًا بطولية غير موجودة فى النص، وهى لهذا السبب خروج عن الروح العامة للنص الروائى. أليس الانتحار نوعًا من التطهير من الآثام، بينما عالم « بداية ونهاية » عالم دنس خالٍ من الطهر؟!

بعد كل هذا، يمكننا القول بأن فيلم « جلد الثعبان » يبعث فينا أحاسيس تراجيدية، بينما يولد فينا فيلم « بداية ونهاية » إحساسًا بالحزن لا غير، ولكن ما الفرق؟ الإحساس التراجيدى إحساس مركب معقد، يختلف إلى حد كبير عن الإحساس بالحزن. لا يمكننا أن ننكر أن الإحساس بالحزن هو أحد الأحاسيس المصاحبة للإحساس التراجيدي، ولكننا يمكننا أن نجزم بأن الإحساس التراجيدى يعلو على مجرد الحزن، فالإحساس التراجيدى هو مزيج من الحزن

والتسامى والعظمة والإحساس بالمجهول، ولن يتسنى لنا فهم ماذا نعنى بتعقد الإحساس التراچيدى، إلا بدراسة البطل التراچيدى ذاته.

البطل التراچيدى إنسان قبل أى شىء، يعكس فضائل الإنسانية ومثاليها، فهو نبيل قد يصل إلى أقصى درجات النبل، وخسيس قد يصل إلى أسفل درجات الخسة. والبطل التراچيدى فى رأى أرسطو يجب ألا يكون « فاضلاً أو عادلاً إلى الدرجة القصوى، ولا أن يكون ذلك الذى يهطته المصائب لترديه فى رذيلة أو نذالة متعمدة، وإنما هو الذى أصيب لخطأ ناشئ عن الضعف الإنسانى ». كما أنه يجب أن تكون هنالك وشيجة شبه بيننا وبينه، لأن خوفنا وشفقتنا من أجله لن يُستثارا إلا إذا كان يشبهنا، بمعنى أنه يجب أن يكون إنسانًا عاديًا، فيه ما فينا من ضعف ومن قوة. (أوديب والانفعال السريع - عطيل والغيرة - ماكبث والطموح - هاملت والتردد).

ولكن إلى جوار كونه إنسانا عاديًا، يقاسى من ضعف إنسانى، نجد أن البطل التراچيدى يبلور فى ذاته خصائص الإنسانية جمعاء. فتجربة ماكبث، رغم تفردها، هى تجربة إنسانية بالدرجة الأولى، تبلور الخصائص التى توجد فى بنى البشر، ورغم أن هاملت أمير دنماركى يعيش فى عصر النهضة، ويأتى بأفعال شاذة، وخاصة فى نهاية المسرحية، إلا إنه هو الآخر يمثل كثيرًا من جوانب الإنسانية.

والبطل التراچيدى -لهذا السبب- يواجه ما هو أقوى منه دائمًا، ويكاد يكون تلخيص « سوفكليس » لموضوعات مسرحياته تلخيصًا لموضوع معظم المسرحيات التراچيدية فى الغرب منذ عصر نهضته حتى بداية القرن العشرين، إذ أنه قال: إن الموضوع الأساسى فى مسرحياته هو مواجهة الإنسان ما هو أقوى منه. فالإنسان فى صراع دائم مع قوى الشر ومع ذاته نفسها، ومهمة التراچيديا أن تصور لنا هذا الصراع بشكل واضح مبلور. وعلى الرغم من أن البطل الذى هو رمز الإنسانية، يموت أثناء مواجهته ما هو أقوى منه، إلا أنه يموت ميتة بطولية مشرفة، إذ أنه يموت وهو مقاومًا.

وإذا كانت هذه هى الأبعاد اللازمة لخلق شخصية بطولية؛ شخص عادى يبلور فى ذاته الإنسانية، ويحارب ما هو أقوى منه، ويموت أثناء الصراع -ميتة بطولية- أقول: إذا كانت هذه هى أبعاد البطولية، فإننا حينما نراه يسقط ندرك أن الإنسانية جمعاء تعانى، وأن البطل هو كل إنسان، ويتعاطفنا الوجدانى معه نخرج من نفوسنا الضيقة، لنعانق آلام الإنسانية

ونمارس إحساسًا بالتسامى والعظمة، ولكنها عظمة مختلطة بالمرارة والأسى، وبالإحساس بقوة وضخامة تلك القوى التى يصارعها.

هذه الأبعاد التراچيدية -التى عرضت لها عرضًا سريعًا- توجد فى شخصية كزافييه، بطل فيلم « جلد الثعبان ». فهو يُخفق فى تحقيق رسالته ويموت، ولكنه لا يموت ميتةً عاديةً، إذ أن المسألة أعمق من هذا بكثير؛ إن بطل « جلد الثعبان » فرد عادى مثلنا، ولكنه فى الوقت نفسه رمز للإنسانية المتمردة والشباب الدائم، وهو - كأى بطل تراچيدى - يواجه ما هو أقوى منه، إنها هذه المرة قوى الشر والرجعية فى المجتمع، التى تقذف به فى آخر الفيلم إلى النيران، ولكنه يقاوم حتى آخر لحظة ضد تلك القوى، وعلى الرغم من ذلك، كان الإخفاق نصيبه. وبعد أن تخمد النار نجد أنه لم يفنَ تمامًا، إذ يتبقى منه رمزه « جلد الثعبان » - رمزًا للخصب والتجدد، والحياة التى تنبعث من الموت.

إن البطل التراچيدى يموت ميتة أحد الآلهة الوثنية، إنه « ديونيوس » أو « أوزوريس »، اللذان يتمزقان كل عام ويُبعثان من جديد، بالعظمة التى تشوبها المرارة. فذلك الكائن الضعيف يحوى فى ذاته نبلاً وبطولة، لا تُخوم لهما ولا حدود، فهو يحارب حتى الموت فى سبيل مبادئه. إن موت البطل فى « جلد الثعبان » لا يولِّد فينا إحساسًا بالكآبة. فالإخفاق لا يعنى عبثية الكفاح ضد الشر، فموت البطل -ميتةً نبيلةً مشرِّفة- هو شكل من أشكال تأكيد الحياة.

وعلى العكس من ذلك فى « بداية ونهاية »، إذ نمارس إحساسًا عاديًا بالكآبة والانقباض؛ لأن بطل الفيلم أقل من أن نشعر بعظمته. فالبطل شخص عادى ابن موظف عادى، يعيش فى قاهرة ١٩٣٦م، ويعانى من ظروف مجتمع تلك الفترة، فيخضع لها تمامًا، ولا يحاول مقاومتها، ويخفق أثناء محاولته هذه. أما إذا حاولنا وضع هذا « البطل » فى السياق العربى، فإننا لا نجده يتمتع بصفات البطل من المنظور العربى. إن مفهوم البطولة فى التراث العربى مختلف إلى حد كبير عن مفهوم البطولة فى التراث الغربى، فإذا كانت البطولة فى التراث الغربى -كما أسلفنا- تأخذ شكل مواجهة الإنسان ما هو أقوى منه، فإن الشرط الأساسى للبطولة فى التراث العربى هو أن يكون البطل حرًا (أبو زيد الهلالى - عنتر بن شداد)، وحينما يحصل على حريته يمكنه إذن أن يَكر ويَفر، دفاعًا عن شرفه وشرف قبيلته وأمته. ورغم أن البطل فى التراث العربى يقابل لحظات مأساوية، إلا أنه لا ينتهى نهاية مأساوية.

إن مواجهة حسنين ظروفه تفتقر كلية إلى عناصر البطولة، إذ أنه لا يتقدم لمصارعتها، كما

هى الحال مع كزافييه، ولا يؤكد حريته فى مواجهتها، بل يكتفى بمحاولة التلاؤم معها، مع تغيير طبقته الاجتماعية، وعلى الرغم من كل ذلك تصرعه الظروف. إن البطل لا يصعد إلى مرتبة مواجهة تلك القوى التى تود أن تصرعه، بل هو عبد للواقع الذى يعيش فيه، فإخفاقه لا يوحى لنا بأية عظمة، بل على العكس من ذلك، نشعر بضآلة الإنسان وحقارته. إن حياة البطل فى فيلم «بداية ونهاية» هى شكل من أشكال الموت، على العكس تمامًا من موت بطل «أورفيوس هابطًا»!



فى المراثى

قرأت بعض المراثى التى كتبتها لأرثى بعض الشخصيات العامة، فلاحظت أنها تنتمى إلى نفس النمط الذى يسيطر على وجدانى وعلى رؤيتى للكون؛ إن الإنسان كائن مركب فريد، منفصل عن عالم الطبيعة، وإن هذه الثنائية الأساسية (ثنائية الإنسان والطبيعة/ المادة) يتردد صداها فى الكون، وهى ثنائية تفاعلية، أى أن طرفى الثنائية لا يمتزجان الواحد منهما مع الآخر، ومع هذا يتفاعلان فيُثرى الواحد منهما الآخر؛ ولذا يتركز اهتمامى على النقطة التى يتقاطع فيها طرفى الثنائية: العام والخاص، الموضوعى والذاتى، الكونى والتاريخى، التاريخى والفردى. وقد وجدت أنه قد يكون من المفيد - من ناحية المنهج ومن ناحية المضمون - أن أعرض لهذه المراثى بالتحليل. ولأبدأ بالمرثية التى كتبتها عن الأستاذ خالد الحسن -رحمه الله- أحد مؤسسى حركة فتح.

هو رجل صاحب فكر عروبى إسلامى عميق، وصديق عزيز. وتقاطع الشخصى بالعام هو أساس المرثية؛ فهى تبدأ بحُلم: ثم أتحرك من حُلمى إلى ردهات التاريخ. وفى النهاية، يظهر خالد الحسن رمزًا للفروسية والبطولة والصمود: فأتذكر الحُلم، ونتجاوز الأحزان، وإن كنا لا ننساها. والمرثية كانت الإهداء الذى تصدَّر موسوعة **اليهود واليهودية والصهيونية**.

كان يومًا عابقًا برائحة التاريخ والأزلية

حلمت أننى أسير فى حقول المشمش، رائحته الطيبة تمسنى مسا، ونواراته البيضاء تحوم من حولى كفراشات نورانية، وحينما استيقظت كان الفرح يسرى فى كيانى.

وفى الصباح أخبرنى صديقى أننا سنذهب إلى عزاء شهيد فلسطينى، حصده الرصاص وهو يحاول أن يعبر السلك الشائك ليعود للأرض. كان منزل الشهيد على قمة تل من تلال عمَّان، والطريق المؤدى له محاط بأشجار المشمش، رأيت نواراته البيضاء، وشممت رائحته. وحينما

دخلت المنزل لم أسمع بكاء، ولم أر علامة من علامات الحزن، بل وجدتهم يوزعون الحلوى ويتقبلون التهانى، ويقولون: « إن شاء الله فى البلاد » وكان الجميع يتحدث عن الفداء والتضحية.

جاء مجلسى إلى جوار عجوز من أتباع الشيخ عز الدين القسام (رحمه الله)، قال: « كنا نعلم تمام العلم أن أسلحتنا العثمانية عتيقة، وأننا كلما اشتبكنا مع الصهاينة والإنجليز فإنهم يحصدوننا حصدًا برصاصهم، كما فعلوا مع ابننا الشهيد، ومع هذا كنا ننزل كل ليلة من قرانا كى ننازلهم ». فسألته: « لِمَ؟ » صمت العجوز قليلاً، ثم تحرك كأنه جبل قديم من جبال فلسطين، وقال: « حتى لا ننسى الأرض والبلاد.. حتى لا ينسى أحد الوطن ».

وفى المساء زرت أبا سعيد -خالد الحسن- كان فى مرضه الأخير، ولكنه كعادته كان متماسكًا، لا يتحدث إلا عن الصمود، وعن الوطن السليب، وعن العودة إلى الأرض، إلى البلاد. وكانت معى أولى نسخ هذه الموسوعة فأعطيتها له، فأمسك أحد المجلدات وابتسم.

حين خرجت من المستشفى تساءلت: « هل تموت الفروسية بموت الفارس؟ هل تموت البطولة باستشهاد البطل؟ وهل يختفى الصمود إن رحل بعض الصامدين؟ » ثم تذكرت كلمات العجوز فى فرح الشهيد، حينئذ عرفت الإجابة، فسرى الفرح فى كيانى:

إلى أبى سعيد، رحمه الله

وكل من صمد

وكل من سيصمد بإذن الله

وكانت تربطنى علاقة شخصية قوية بعادل حسين وبأسرته، ولكن عادل حسين لم يكن صديقًا عزيزًا، وإنما كان رمزًا لجيل بأسره. وهو لم يفصل حياته الخاصة عن منظومته الفكرية، فنضاله لم يتبد فى نشاطه الحزبى وحسب، وإنما فى نمط حياته وسلوكه الشخصى. ثمة تقاطع وتفاعل بين ثنائية العام والخاص، والثمرة هى فكر مقاوم للظلم، وحياة خاصة تأخذ شكلاً من أشكال المقاومة؛ ولذا كان عادل حسين ملهمًا لكل من حوله. حينما كان فى سجنه كتبت له رسالة، نشرتها صحيفة **الشعب** (١٧ يناير ١٩٩٥م)، أحيى فيها مقدرته على المقاومة على جميع المستويات. إن إيمانه الذى لم يتزعزع بفعالية المثل، التى تجعلنا نضع الأحزان فى سياقها، فلا نغوص فى الكآبة، فمثله الأعلى كان يحركنا كلنا؛ لأنه مثل أعلى، جذوره فى الواقع وفروعه فى السماء. وحين دخل سجنه كتبت له هذه الكلمات:

« لا نكتب إليك فى سجنك لنؤيدك ونتضامن معك ونشد من أزرك، كما هو الحال فى مثل هذه الأحوال، فنحن نعرفك بكل ما فيك من حيوية وإشراق وإيمان بالله وحب للحياة والإنسان، وبمقدرتك على الجهاد والاجتهاد، وبرغبتك المتقدة أن تقيم العدل فى الأرض. نحن - يا صديقى - نكتب إليك كى نستمد منك شيئًا من الطاقة والإشراق والإصرار، فنتذكر النور والعدل حينما يزداد الظلم وتُطبق الظلمة، ونحتفظ بحلم البراءة فى زمن العمولات والخصخصة، والسوق الشرق أوسطية، والنظام العالمى الجديد، والتطبيع الذى يمحو الذاكرة والتاريخ. وفى وسط أرض التيه؛ من مقالات سخيفة، وإعلانات إباحية، وقبح متزايد، وحيتان تلتهم الأخضر واليابس، فلتصمد يا عزيزى، بالله فلتصمد، حتى يمكننا أن نستمر فى الحلم معك بواحة خضراء ».

عادل حسين - فى لحظة سجنه - كان أكثر حرية وانطلاقًا من سجانه، وأكثر حياة وحيوية؛ ولذا فهو بالنسبة لنا -نحن الذين نقبع خارج الأسوار- مصدر من مصادر الحياة الحرية. وحينما توفاه الله كتبت مرثية بعنوان: « عادل حسين الذى اعتقد فى فعالية المثال »:

« جاء إلى منزلنا مع مجموعة من الأصدقاء (« الشلة » كما نقول بالعامية المصرية) لتسجيل فيلم عن الموسوعة، وحين فرغنا منه، جلسنا نتحدث، وظل عادل حسين صامتًا بعض الوقت، ولعله كان مهمومًا بشئون الحزب والجريدة، ومتى سينفذ حكم المحكمة، فطلبنا منه أن يشترك فى الحوار، وقد كان. بدأ يتحدث عن السياسة الأمريكية والإدارة الجديدة، وعن الاقتصاد المصرى، وعن توازن القوى فى العالم، ونوعية السلاح فى سورية ومصر وإسرائيل، وتدفق كعادته، فوقف الفنان حلمى التونى وقال ضاحكًا: « أنتم المسئولون، كان صامتًا، والآن لن يمكننا أن نوقفه! »

تحدثت معه يوم الخميس ٨ آذار (مارس ٢٠٠١م)، وجدته ممتلئًا حيوية ونشاطًا. وتحدثنا سريعًا عن كل شىء، عن الأولاد والأحفاد، والحلف الصهيونى، وعن صحتنا، وكيف بدأنا نتقدم فى السن، وداعبته كعادتى، هل ما زلت غير قادر على تنفيذ حكم المحكمة؟ وأكدت له أن سؤالى ليس له أى مضمون سياسى أو أيديولوچى، كل ما فى الأمر أننى أود مساعدته فى أن يجد وظيفة جديدة، وضحكنا واتفقنا أن نلتقى يوم السبت عند ابنته سلمى، لنرى (بهية) حفيدته الجديدة.

وحين اتصلت يوم السبت أجابت الدكتورة ناهد بالهاتف، فسألتها أين الزعيم؟ (هكذا كنت أسميه ضاحكًا وجادًا فى آن واحد) أجابتنى، إنه فى المستشفى، فى غرفة العناية

الفائقة. لم أصدق الخبر فى بادئ الأمر، وأمطرتها بأسئلة سخيفة مثل لماذا؟ وكيف؟ وكأنه ذهب لغرفة العناية الفائقة لأمر غير معروف، أو من الصعب معرفته!.

ثم بدأت أدرك الموقف، وظللت أعاود الاتصال بها للاطمئنان عليه، ولأطمئن نفسى. ثم بدأ جرس الهاتف يرن فى منزلى، إذ بدأ الأصدقاء يعزوننى فى الغالى، ساعتها أدركت الموقف جزئيًا، وسقط قلبى فى قدمى. وحين رأيت جسده الطاهر النحيل ملفوفًا بعلم مصر، وحين رأيت كل أصحاب الأفكار والمواقف يسيرون فى جنازة الشهيد (مع بعض الوزراء والمئات من جنود الأمن المركزى) أدركت أننى فقدت صديقًا عزيزًا وفيًّا نادرًا، طالما أثرى حياتى بفكره وبحبه، وبعقله وقلبه، وفقدت مصر والعالم العربى والإسلامى مفكرًا وقائدًا، عرفت لحظتها أن الأمور لم تعد كما كانت، وأنه قد ترك فراغًا لن يسده أحد. ولا حول ولا قوة إلا بالله.

نقطة النهاية بالنسبة إلى البعض هى النهاية، أما بالنسبة إلى عادل حسين فهى نقطة الاكتمال؛ اللحظة التى ندرك فيها البدايات والمسارات، ونرى حياة الفرد تتحول إلى مؤشر على الطريق الذى يجب أن نسلكه، وعلى الإمكانات الكامنة فينا وفى أمتنا وحضارتنا، والتى تنتظر التحقق. ندرك -على سبيل المثال- أن الفقيد لم يفصل قط بين الفكر والفعل، فالمقاومة عنده تأخذ أشكالاً كثيرة: فهو كان يقاوم حين انضم إلى حركة مصر الفتاة، وحين جاهد ضد النظام الملكى، وحين تطوع للقتال ضد قوات الاحتلال فى القناة عام ١٩٥١م، ثم حين اشترك فى صد عدوان ١٩٥٦م. وهو كان يقاوم حين دخل السجن مرات عدة، دفاعًا عن موقفه وعن شرف الأمة، وعذب غير مرة (على الرغم من تغير النظم السياسية). وكما يقول محمد سيد أحمد إن استشهاد شهدى عطية الشافعى أثناء التعذيب هو الذى أنقذ عادل حسين من الهلاك تحت وطأة التعذيب فى اليوم نفسه. وفى أثناء موجة برد قارصة فى التسعينيات، وكان قد خرج لتوه من المستشفى بعد أزمة قلبية، أودع فى السجن، وكان ينام على أرض الزنزانة، ولم يكن معه من الملابس ما يكفى، ولكن الإنسان يقدم شاراته الأخوية، فكان بعض المسجونين يعطونه ملابسهم.

وفى أثناء فترة سجنه هذه، فى أثناء الكفاح من أجل البقاء الجسدى، وأثناء مقاومة السجان الذى كان يريد أن يحطم إرادته وتصميمه، لم تفارقه ابتسامته ولا الرغبة فى تغيير العالم، أو فى الحوار معه. فى وسط كل هذا أرسل لى رسالة شفوية، يقول فيها إن فترة سجنه تعد فرصة ذهبية له للقراءة؛ ولذا طلب منى أن أرسل إليه نسخة من الموسوعة (ولم تكن قد

نشرت بعد) ففعلت. وحين خرج وذهبت أهنئه بالإفراج عنه، كان يناقشنى فيما جاء فى الموسوعة بعد دقائق عدة، دهشت وازداد إعجابى بهذا الإنسان؛ هذا العقل المفكر والروح الملهمة، الذى كان يعقد الاجتماعات لمجموعة من المثقفين، نقرأ ونتدارس سويًا، شعلة نشاط إنسانى، وهبه الله عقلاً نافذًا، لكنه ليس عقلاً محضًا باردًا، وإنما عقل إنسان له قلب وروح، قادر على الدخول فى علاقات إنسانية وفكرية حميمة، يتدفق دائمًا حبًّا وحياة وفكرًا ومحبة.

صداقتى بعادل حسين شىء لم أعرف مدى عمقه إلا ساعة الفراق، كنا نتزاور دائمًا وأسرته، عرفته عن قرب فى حياته الخاصة، ورأيت صلابته فى زمن الاستهلاك والفساد والخصخصة، والتباهى بالثروة والفضائح، فى وسط كل هذا، وقف عادل حسين كالنجم الساطع الطاهر، يعيش فى شقة صغيرة، أثاثها بسيط وجميل، أسلوب حياته ذاته كان شكلاً من أشكال المقاومة. سمعت أن إحدى حفلات الزفاف فى القاهرة تكلفت ٧ ملايين جنيه، أما زفاف سلمى عادل حسين فكان بسيطًا، لكنه من أجمل « الأفراح » التى شاهدتها فى حياتى، كانت فرصة نادرة أن نستمع إلى بعض الموسيقى، وأن نتجول فى حديقة، وأن نتجاذب أطراف الحديث مع الأصدقاء. وقالت الدكتورة ناهد ضاحكة: « سلمى مبدعة مثل أبيها ». إن أسلوب حياة عادل حسين كان شكلاً من أشكال المقاومة.

وهكذا كان فكره أيضًا.. بدأ شيوعيًّا، وقضى الربع قرن الأخير من حياته مفكرًا عروبيًّا إسلاميًّا. ويفسر البعض هذا التحول بأنه نوع من أنواع البراجماتية السياسية، ولكن ما حدث لعادل حسين من تحول حدث للكثير من المثقفين العرب فى مصر. يمكن أن نذكر على سبيل المثال طارق البشرى ومحمد عمارة وكاتب هذه السطور وغيرهم، وعلى مستوى العالم، هناك الكثيرون وعلى رأسهم جارودى. وقد حدث التحول فى الفترة نفسها تقريبًا، مما يدل على أن هناك نمطًا تاريخيًّا عامًّا، لعله مرتبط بأزمة الحداثة، وأزمة النظامين الرأسمالى والاشتراكى؛ ولذا لا تصلح البراجماتية أن تكون نموذجًا تفسيريًّا فى هذه الحال.

عادل حسين كان مثاليًّا ثوريًّا؛ مثاليًّا بمعنى أنه يؤمن بأن المثاليات والثوابت جزء أساسى من إنسانيتنا، ولها فعالية فى المجتمع الإنسانى، وثوريًّا بمعنى أنه يؤمن أنه عن طريق التمسك بهذه الثوابت والمثاليات يمكن أن نغير المجتمع، بل ومسار التاريخ. والمثالى الثورى لا يؤمن بالحتميات، ولا يذعن لقوانين الضرورة، ولا يفسر ظاهرة الإنسان بعنصر مادى (عادة اقتصادى) واحد. وحين كان عادل حسين « ماركسيًّا » فهو كان ماركسيًّا إنسانيًّا، يؤمن بالعدل

كقيمة مطلقة، وبالإنسان ككائن متفرد، وأن الاقتصاد بُعد مهم لكل الظواهر الإنسانية، ولكنه ليس البُعد الوحيد، ومن هنا رفضه للقوانين الحتمية المجردة، التى تؤدى إلى السقوط فى المادية المصمتة، وفى نهاية الأمر فى الستالينية، ومن هنا أيضًا إدراكه لأهمية الخصوصية الحضارية، أى أن ثمة انتقالاً من التركيز على المادى العام إلى التركيز على الإنسانى والحضارى الخاص. وهذا هو جوهر رؤيته فى المرحلة القومية العروبية، والتى كتب فيها كلاسيكيته: **الاقتصاد المصرى من الاستقلال إلى التبعية**. (الذى ترجم إلى عدة لغات، وترك أثرًا عميقًا على كثير من المفكرين الاقتصاديين فى العالم الثالث)، وساهم فى تأسيس مجلة **منبر الشرق**. ومن خلال الإيمان بالإنسان كظاهرة فريدة فى الكون، ينتقل الإنسان -شاء أم أبى- من عالم الطبيعة / المادة إلى عالم ما وراء الطبيعة وما وراء المادة، لتفسير هذه الفرادة، فتنفك يد الحتميات، وينطلق الإنسان إلى رحابة الإيمان؛ الإيمان بالإنسان الذى يستند وجوده ككائن فريد إلى شىء وراء سطح المادة، أى إلى الله، وهكذا تسقط الحتمية المادية، ويصبح التاريخ مجالاً للحرية. كل هذا يفسر تفاؤل عادل حسين، حيث كان يبحث دائمًا عن علامات الأمل فى التاريخ والأفراد، فيشجعها ويشير لها، ولعل هذا ما ضمن له الاستمرار، برغم ما يحيط بنا من كل جانب من محبطات.

ولأن تحولاته الفكرية شكل من أشكال المقاومة، نجد هذا المفكر النظرى من الطراز الأول ينتقل فى أوائل الثمانينيات من عالم الفكر إلى عالم الممارسة، فيبذل جهدًا غير عادى فى تطوير خطاب إسلامى جديد، له مضمون سياسى جهادى حقيقى، وله حس تاريخى عميق؛ ولذا فهو خطاب قادر على التصالح مع الخطاب القومى، ومع أى خطاب مقاوم للحلف الصهيونى الأمريكى. ولذا لم يتوقف عادل حسين أبدًا عن حضور المؤتمر الإسلامى القومى، أو عن الكتابة عنه. ثم يترجم هذا الخطاب النظرى نفسه إلى حزب معارض، يصبح هو المعارضة الحقيقية فى مصر، ويستوعب كثيرًا من التيارات الإسلامية، التى ترمى إلى إصلاح مصر والعالم العربى، فيبين لها إمكانية العمل من خلال القنوات الشرعية، ويحول جريدة «الشعب» إلى جريدة ناطقة باسم الشعب. (هل كان يعلم من قاموا بإسكاته أنهم بذلك سدوا الطريق أمام المعارضة السياسية خلال القنوات الشرعية، لتحل محلها أشكال من المعارضة، أقل ما توصف به أنها هزيلة غير اجتماعية ولا معنى لها). كان عادل حسين يقاوم فى عالم الممارسة، وهو يعرف تمامًا إمكاناته التنظيرية، وكثيرًا ما كان يتوقف قليلاً ويخبرنى أنه أحيانًا، يود لو كان بوسعه أن

يتفرغ لكتابة العمل النظرى الأكبر، الذى يود إنجازه. ولكن جاءت اللحظة، وحتى أشجع الفرسان عليه أن يترجل.

يوم وفاته حزنت، بكيت، مادت بى الأرض، وفى المساء كان علىَّ أن ألقى محاضرة عن «الخطاب الإسلامى الجديد»، فكرت... «هل أعتذر عن عدم إلقاء المحاضرة أم لا؟» ففكرت فى عادل حسين، ورأيت أنه لو كان مكانى (ويا ليته كان مكانى وكنت مكانه) لألقى المحاضرة وقام بعد ذلك بواجب العزاء، ففعلت، وهكذا تعلمت منه يوم وفاته، وهذا ما ستفعله الأجيال من بعدى «لم يمت من أنجب فكرًا وحرك شعبًا».

عرفت الفنان محمود رحمى بعد زواجى عام ١٩٦٠م بعدة أيام، وفى خلال دقائق نشأت علاقة قوية، امتدت إلى أن جاءه الزائر الأخير. عرفته طالبًا فى كلية الفنون الجميلة بالإسكندرية، ثم فنانًا تشكيليًا فى القاهرة، وبعد ذلك فنان عرائس. كنا نلتقى لنتناقش فى كل شىء، وكم كان يدهشنى -رحمه الله- بحكمته وعمق بصيرته وولائه للوطن ولما يؤمن به، وبإصراره على أن تكون أعماله الفنية فى غاية الإتقان، فلا الشكل الفنى انفصل عن ولائه للوطن وللقيم الإنسانية، ولا ولاؤه للوطن قوض من التزامه بكمال الشكل. وعنوان المرثية التى كتبتها: «محمود رحمى.. فنان ومفكر».

كان من المفروض أن نلتقى يوم الأربعاء كى نناقش أحد مشاريعه الجديدة؛ أفلام للأطفال، عن فنانى مصر فى العصر الحديث. وحين اتصلت بمنزله يوم الاثنين لأؤكد الموعد عرفت ما عرفت، وابتسمت ثم انفجرت باكيًا، رحل محمود رحمى، الفنان العبقرى صاحب الفكر، المؤلف والمخرج وفنان العرائس، الملتزم بعروبته ومصريته وتراثه، الباحث دائمًا عن أشكال جديدة للتعبير عن التزامه وعن رؤيته، صديق عمرى، كان يصحبنى أحيانًا لكلية الفنون الجميلة، التى كانت تقع فى جليم فى الإسكندرية (حيث كنت أقطن) لأتعرف على أساتذته وزملائه، فى تلك الآونة كان يرسم لوحات تقف بين التجريد المتزن واحترام أشكال الواقع الإنسانى. وعرفت من أساتذته أنهم وجدوا أن عبقرية هذا الفنان من الامتلاء، لدرجة أنهم قرروا عدم التدخل، فتركوه وشأنه حتى تنمو عبقريته حسب منطقها الخاص.

فى كثير من لوحاته كان هناك طائر يحلق على أرضية بيضاء، توحى بالصمت والصفاء. كما كانت لوحاته عامرة بالأطفال، الذين يطيرون الطائرات الورقية، كنا نجلس فى شرفة منزلى نستمع إلى فيروز وموسيقى الباروك، وتعلمت منه الكثير، تعلمت عن الفن والحياة،

فرحمى كان لا يفرق بينهما، علمنى كيف يمكن أن نعيش فى الزمن وحدوده، وأن ننسلخ عنه للحظات، لنعيش فى الأزل واللازمن، فنستعيد شيئًا من براءتنا. وحينما كنا نسير فى شوارع الإسكندرية (ثم القاهرة) كان يحدثنا عن المعمار، وعن تردى الذوق العام وضرورة النهوض به. أذكر أننا كنا نسير مرة على كوبرى قصر النيل عند الفجر، ووقف عند تمثال سعد زغلول، وأخذ يتحدث عن التمثال وعن مختار، وعن القيم الجمالية التى تجسد القيم الأخلاقية والإنسانية. وبينما كنا نتحدث كان يصعد على السلالم المحيطة بالقاعدة، ويقلد حركة تمثال سعد زغلول والرسوم الفرعونية على قاعدته، بحماس الطفل الفنان.

كان رحمى يعرف أنه لا بد أن يتعلم من القمم، فتعلم من مختار كما تعلم من السجينى. كانت علاقته بالسجينى من العمق بحيث إنه حين ذهب هذا الفنان العظيم إلى القاهرة تبعه رحمى إلى هناك، حيث تخرج فى كلية الفنون الجميلة عام ١٩٦٢م. اكتشف رحمى بعد ذلك أن تماثيل كمال خليفة هى مثله الأعلى، فهى لا تحاول الوصول إلى أبعاد بطولية غير حقيقية (كان يفضل تمثال الخماسين لمختار على تمثال نهضة مصر) وبدأ فى مراسلة النحات البريطانى هنرى مور، الذى كان يحاول تطويع الخامة لرؤيته، وأن يستسلم لها فى الوقت ذاته، وأن يمنحها الخصوصية، وأن يكيفها مع بيئتها، لتصبح جزءًا منها. كان رحمى يرى أن هذا هو المنهج الأمثل للنحت، وقد وصلت هذه المرحلة فى حياة رحمى إلى قمتها، حين عرض لوحاته وتماثيله فى معرض خاص بالقاهرة، وكانت المرة الأولى ولعلها الأخيرة (وإن كان قد أخبرنى أنه قد عرض بعض تماثيله فى بهو التلفزيون فى أوائل السبعينيات).

منذ شهرين كنت عنده، فوجدت أنه لا يزال مستمرًا فى الرسم، وأنه رسم عشرات اللوحات عن الأحجار والأغصان والطيور، معظمها بالأبيض والأسود.

ورغم اهتمام رحمى بفن هنرى مور، فإنه لم يكثف جهده للسفر للتتلمذ على يديه، إذ أنه كان يرى أنه لو ترك مصر بخاماتها وألوانها وأجوائها لفقد الكثير الكثير. وفى السبعينيات نصحته أن يذهب إلى إحدى البلاد العربية؛ «ليصحح مساره الاقتصادى»، ولكنه رفض للسبب نفسه. التزامه كان دائمًا بفنه وبالقيم الأخلاقية والجمالية. كان يحاول أن يفرض ذوقه الفنى حتى فى الإعلانات. فى أوائل السبعينيات كان أحد إعلاناته عن إحدى شركات التأمين عبارة عن عروسة وفانوس، تتحرك العروسة بضع خطوات، وتقول بصوت خافت: «كل عام وأنتم بخير»، ثم تسُود لحظة صمت. وحينما سألته لم هذا الشكل؟ قال: إن رمضان بدأ يتحول إلى

تبهر الصخب والضوضاء، وهو يحاول أن يؤكد مرة أخرى أهمية الصمت والفراغ، فيهما يسمحان للإنسان بأن يُنشئ علاقة مع ذاته ومع الآخرين. وبالطبع لم يصبح رحمى أحد نجوم الإعلانات لأنه صاحب رؤية.

المشكلة نفسها واجهته مرة أخرى مع إحدى القرى السياحية فى الساحل الشمالى، التى طلبت منه تصميم حديقة للأطفال. فحاول أن يطور ما تصوَّره حديقة ألعاب للأطفال، تؤكد إنسانيتهم وعدم انسحاقهم أمام الحركات الآلية؛ ولذا حاول أن يطور ألعابًا، يستخدم فيها الأطفال عقولهم وخيالهم، وليس مجرد الحركات العضلية، ولكن المستثمرين فى القرية السياحية رفضوا بطبيعة الحال اقتراحه. فحديث الهوية بالنسبة لهم لا معنى له. إن قوى حديث الربح والخسارة والعرض والطلب. كم كان يعشق فنه، ويحترم التفاصيل! طلبت منى منظمة اليونسيف أن أعد كتابًا لتعريف الأطفال العرب بهذه المنظمة، فكتبت الكتاب ورسمه رحمى، وقضى وقتا طويلاً؛ لأنه كان يريد أن تعبر كل طفلة عربية عن عروبتها، وعن خصوصيتها المحلية فى الوقت ذاته. أذكر بالذات الطفلة البحرينية، وكيف قضى أيامًا وأيامًا يدرس ملابسها وملامحها، ورسم فى النهاية عشرات الاسكتشات، وحينما رسمها فى النهاية وقع فى غرامها، وكأنها طفلة حقيقية.

حين عدت من الولايات المتحدة عام ١٩٦٩م وقابلت رحمى، وجدت أنه غارق تمامًا فى عالم عرائس الأطفال، فاندهشت لهذا التحول وطلبت تفسيرًا. فقال إنه يعرف تمامًا أنه ليس وحيدًا فى هذه الدنيا، وأنه يريد أن يكون دائمًا مع الآخرين؛ ولذا فهو يريدهم أن يشاركوه فى فنه، حتى يمنحه هذا الفن شيئًا من المتعة، فبدون الآخر الحياة لا معنى لها، والفن لا مذاق له. وقد وجد أن النحت والتصوير لا يحققان له هذه المشاركة، ووجد أن العرائس شكل فنى، يحقق له قدرًا أعلى من التواصل مع أعداد كبيرة من الأطفال، يمكنه أن يشكل وجدانهم، كما أن خامات عرائس الأطفال رخيصة، وبوسعه أن يُعلِّم الأطفال كيف يصنعون العرائس بأنفسهم (صنع رحمى الجمل ظريف، بطل القصص التى أكتبها منذ السبعينيات للأطفال من بقايا أخشاب كانت عنده فى المنزل). كان رحمى لا يرى الأطفال باعتبارهم رجالاً ناقصين، فبالنسبة له الطفل إنسان كامل متكامل يستحق الاحترام، قادر على إدراك أى شىء إن استخدمنا اللغة المناسبة، ولكن احترامه هذا لم يسقط أبدًا فى عاطفية مبتذلة، وتمجيد رومانسى للأطفال، يخبئان قدرًا كبيرًا من تعالى الكبار على الأطفال.

وانطلاقًا من هذه الرؤية، خلق رحمى عالمًا عامرًا بالشخصيات المتنوعة المركبة، التى تشبع الإنسان من ناحية المضمون الفكرى والأخلاقى، ومن ناحية الشكل الجمالى؛ فكان هناك عم شفيق وحمادة وعم قاموس وبقلظ وأرنوب ودبدوب، وأخيرًا وابتداء من عام ١٩٨٢م كان هناك بوجى وطمطم، اللذان أصبح برنامجهما جزءًا من عالم الأطفال فى رمضان. تركيبية عالم رحمى تظهر فى أنه كان أول من مزج بين عالم العرائس وعالم البشر؛ كم كنت أتمتع ببرنامج حمادة وعم شفيق! كان حمادة مثالاً للتركيب، فهو مزيج إنسانى رائع بين الخير والشر (كانت أغنية المقدمة تقول: «كل العرايس حلوين/ ماعدا حمادة/ كل العرايس شاطرين/ ماعدا حمادة»)، مزيج ينم عن احترام حقيقى للطفل وعالمه. (كنا فى لجنة لمناقشة برامج الأطفال فى المركز القومى للبحوث، وعرفنا أنهم أجْروا استطلاع رأى بين الأطفال، فوجدوا أن هذا البرنامج هو أكثر البرامج شعبية، فأخبروا مؤسسة التلفزيون بذلك. فأوقف البرنامج فى اليوم نفسه، وقد فسر المسئولون ذلك بأن حمادة «ولد شقى» وأنه لا بد أن يكون كل الأطفال خيرين شاطرين، ولا حول ولا قوة إلا بالله). ومع هذا ظل رحمى يقاوم، ويصنع العرائس، وينسج الأحلام والأفراح للأطفال، حتى بعد أن أصابته عدة أمراض.

ظل رحمى -أخى وصديقى ومعلمى- يتألم ويبدع إلى أن صعد إلى بارئه، وحينما وصلنى نبأ وفاته تذكرت حياته الثرية، فابتسمت، ثم أدركت حقيقة ما حدث فانفجرت باكيًا. رحمه الله وأسكنه فسيح جناته.

هل يمكن للإنسان أن يكتب مرثية عدوه؟! من الناحية الإنسانية العامة، الإجابة على السؤال هى بالإيجاب، فى فيلم **كاجيموشا** (المحارب الظل) للمخرج اليابانى كيروساوا، يصل إلى زعيم القبيلة نبأ وفاة عدوه زعيم القبيلة الأخرى، فيقول: «لن أشعر بأى فرح جبان لموت عدوى». ثم يمسك بمروحة ويرقص رقصة حزينة، ويتلو قصيدة من قصائد الهايكو، تتحدث عن أن كل شىء فانٍ، وأن مصيرنا كلنا هو الموت. ولكن إذا كان عدوى ينكر إنسانيتى، وظل حتى آخر لحظة فى حياته يحاول إبادتى، هذه هى الإشكالية التى واجهتها فى كتابه مرثية بن جوريون بعنوان: «مرثية ديفيد جرين؛ بن جوريون؛ موسى الثانى».

أمام الميلاد والموت تسقط، كل الأقنعة، ويقف الإنسان ليرى إنسانيته وإنسانية الآخرين، وليؤكد تضامنه الشامل معهم، ضد ما هو غير إنسانى.

وحينما وصلنى نبأ موت بن جوريون، حاولت قدر استطاعتى أن أسقط كل الأقنعة

لأجابه الموت، حتى ولو كان موت عدوى، ولكنى اكتشفت أن قناعى هذه المرة هو وجهى ذاته، وحينما سألت نفسى عن السبب، وجدت أننى لا يمكننى أن أفكر فى موت بن جوريون إلا كعربى مصرى، لأنه قضى حياته كلها منكرًا علىَّ إنسانيتى بل وجودى ذاته.

كان يعيش سجين أسطورته اليهودية وقناعه الصهيونى، ويرى الشعب اليهودى وحدة متماسكة، متفوقة فى كل زمان ومكان، ويرى نفسه وريثًا للتراث اليهودى القديم. وحسب هذه الأسطورة يصبح الفلسطينيون كنعانيين، والمصريون فراعنة، والعراقيون بابليين، وهكذا. بل إنه كان يعتقد أن إسرائيل واجهت هذه الشعوب كلاً على حدة، فى الأربعة آلاف عام الماضية، أما الآن فهى تواجهها كلها مجتمعة، متناسيًا أنه يواجه عربًا سلب جزءًا غاليًا من أرضهم. هذه الرؤية الأسطورية المنبتَّة الصلة بالواقع، هى التى جعلت منه ذلك الزعيم الصهيونى، الذى بذل قصارى جهده فى أن يفرض تصوراته الأسطورية على أرض فلسطين وعلى شعبها، بغض النظر عن الخسائر التى قد تحيق به وبالآخرين.

أخرج أحدهم فيلمًا عن حياة بن جوريون، يتضمن منظرًا بسيطًا، ولكنه عميق الدلالة: تتقدم مجموعة صغيرة من البدو (والعرب دائمًا يظهرون كبدو فى الوجدان الإسرائيلى الصهيونى؛ شعب لا جذور له ولا قيم ولا ارتباط بالأرض) ثم يسأل زعيم البدو جماعة من المستوطنين عن هويتهم، فتأتيه الإجابة بسيطة ودقيقة وقاطعة: «نحن يهود». ثم تقع معركة بين الطرفين يجرح فيها أحد اليهود، أما البدو العرب فجراحهم لا أهمية لها؛ ولذا لا يأتى لها ذكر، تيقن بن جوريون بعد هذه المعركة من أنه «لا خيار»، وأن الصراع بين العرب والمستوطنين اليهود أمر حتمى، وهو صراع لا تزال دائرة رحاه حتى الآن، ولا تزال آثاره واضحة المعالم على أجساد الفلسطينيين ومآذن سيناء المتصدعة.

ولد ديفيد جرين (الذى غير اسمه إلى بن جوريون، أى ابن الشبل) فى بلدة بلونسك عام ١٨٨٦م، وقضى مراحل تعليمه الأولى فى إحدى المدارس الدينية اليهودية، حيث درس التوراة والتلمود وكتب الصلوات المختلفة. ورغم علمانيته الواضحة، بل وإلحاده، كان لتكوينه الدينى أثر كبير على اتجاهه السياسى، فمنذ صغره كان نشيطًا فى الحركة الصهيونية الناشئة، التى حولت المفاهيم الدينية اليهودية إلى شعارات سياسية. اشترك بن جوريون فى تأسيس العديد من المؤسسات والأحزاب «العمالية» الصهيونية، التى لم تكن مهمتها تنظيم الطبقة العاملة بقدر المساعدة على تثبيت أركان الاستعمار الاستيطانى (هدف كل المؤسسات «الاشتراكية

الصهيونية »). ومن بين هذه المنظمات والأحزاب جماعة « بوعالى صهيون »، أى عمال صهيون (١٩٠٢م)، واتحاد العمال اليهود (١٩٠٧م)، وقد أصر بن جوريون على إضافة كلمة « يهودى »، ومنظمة « هيحالوتس » أو الرائد، و« الهستدروت » أو الاتحاد العام للعمال اليهود فى أرض إسرائيل (١٩٢٠م)، وحزب « الماباى » أو حزب « عمال أرض إسرائيل » (١٩٣٠م). وأهداف هذه المؤسسات والأحزاب أهداف أسطورية، فهى تتجاهل الوجود الفلسطينى والتاريخ العربى؛ ولذا كان من المستحيل تحويلها إلى واقع إلا عن طريق أقصى درجات العنف.

وكان بن جوريون واعيًا بهذا، حين بادر بإنشاء القوة العسكرية الصهيونية، فساعد على تشكيل الكتيبة اليهودية، التى وضعت تحت إمرة الجنرال اللنبى، لتحارب إلى جانب الحلفاء ضد تركيا فى الحرب العالمية الأولى، وكان من أوائل العاملين على تأسيس جماعات « الهاشومير » (أى الحارس)، التى كانت تصد هجمات الفلاحين الفلسطينيين ضد المستوطنات الزراعية الصهيونية، كما أسس بن جوريون « الهاجاناه »، أو التنظيم العسكرى للمستوطنين اليهود (١٩٢٠م). وبعد تأسيس الدولة (التى أعلن بن جوريون قيامها بنفسه) ألغى كل التنظيمات العسكرية المستقلة مثل (البالماخ)، ليشكل « جيش الدفاع الإسرائيلى »، وكل عدوان صهيونى إن هو إلا مجرد « دفاع » عن حقوق اليهود المقدسة. وقد ترأس بن جوريون الوزارة الإسرائيلية عدة مرات، من عام ١٩٤٩م حتى عام ١٩٦٣م، وتولى منصب وزير الدفاع فى جميع الوزارت التى ترأسها، وفى هذه الآونة وضع سياسة إسرائيل الخارجية، المبنية على الإبقاء على « الوجود اليهودى المنفصل » فى المنطقة، لحماية مصالح الاستعمار الغربى، فى مقابل أن يقوم هو بدوره بحماية هذا الوجود. وقضى بن جوريون آخر أيامه فى مستوطنة « سدى بوكر » مستغرقًا فى كتابة تاريخ اليهود فى العصر الحديث، وقد خلع عليه مواطنوه لقب « موسى الثانى »، لأنه قادهم مثلما قادهم موسى الأول إلى نفس الأرض منذ آلاف السنين، بل إنهم يسمونه أحيانا « بالمسيح المخلص الذى يرتدى بدلة رجل الأعمال ».

صدر بن جوريون عن أسطورة وحدة الشعب اليهودى وتفوقه، وقضى حياته يحاول ترجمة الأسطورة إلى واقع عن طريق العنف الأيديولوچى والعسكرى، ولكن يبدو أن رفضه يتخطى حدود التاريخ ليصل إلى حدود الزمن نفسه، فهو كان من المؤمنين بأن العلم سيتمكن من القضاء على أسباب الموت والفناء والشيخوخة. وحينما أخبره مراسل صحفى أجنبى « أن بقاء الإنسان حيًّا إلى الأبد شىء مفزع »، أخبره موسى الثانى (ديڤيد جرين سابقًا): « هل أصبت

بالجنون؟! عندما يلم بك مرض ألا تُهرع إلى الطبيب ليعالجك؟ أليست هذه رغبة فى التشبث بالحياة؟ » نعم نتشبث بالحياة، ولكننا نقبل حدود الزمن لأننا بشر. أما بن جوريون فهو مثل مفكرى الصهاينة، يرفض كل حدود، حتى لو أدى هذا الرفض إلى تشريد الشعب الفلسطينى، وتحويل الإسرائيليين إلى جنود يلبسون الخوذ المعدنية، ويجلسون فى الخنادق لمدة نصف قرن. ولكن هذا هو الوضع الأمثل بالنسبة له، فالسلام هو أسوأ « مقلب » يمكن أن يقع لإسرائيل، على حد قوله، فإسرائيل التى تخيلها هى دولة الشعب المختار، الذى يعيش منفصلاً عن الأمم، تسيل دمه ويسيل دمها. ولكن ديفيد جرين الذى رفض التاريخ والزمن مات بالأمس، قبل أن يصل العالم إلى نقطة الكمال الفردوسية، حيث لا يعرف الإنسان الانكسار ولا الانتصار ولا الحياة.

وقد واجهت المشكلة نفسها حين كتبت مرثية دبلوماسى إسرائيلى، اغتيل فى العاصمة الأمريكية عام ١٩٧٣م، وهى بعنوان « مرثية من؟ ».

« حينما حوَّل الصهاينة الشعار الدينى عن العودة إلى أورشليم إلى شعار سياسى علمانى، ثم بعد ذلك إلى حركة سياسية منظمة، تحاول تحقيق عودة الشعب اليهودى إلى أرض الميعاد، بدأت النيران تندلع فى الشرق الأوسط، وبدأ الدم الفلسطينى ينزف وبغزارة فى كل مكان: فى فلسطين (دير ياسين ١٩٤٨م وكفر قاسم ١٩٥٦م) وفى الأردن ومصر وسوريا ولبنان.

مرثية مَنْ سأكتب والطائرات الإسرائيلية تضرب مخيمات اللاجئين فى لبنان، وتغتال قادتهم فى بيروت وفى كل مكان، والدماء الإسرائيلية هى الأخرى تنزف فى ميونيخ (مختلطة بالدماء الفلسطينية)، وفى اللد (مختلطة بالدماء اليابانية) وفى مدريد، ومنذ يومين نزفت الدماء الإسرائيلية مرة أخرى فى واشنطن، حيث سقط الكولونيل جوزيف ألون الملحق الجوى بسفارة إسرائيل فى واشنطن.

ورغم أنه من العسير حتى الآن تصنيف الحادثة؛ لأنه من المحتمل أن تكون قد تمت لأسباب شخصية عاطفية، أو للسرقة، أو عن طريق الخطأ (فمدينة واشنطن مدينة غير آمنة، ويمكن أن يحدث فيها أى شىء لأى سبب)، رغم كل هذه الاعتبارات سارع الإسرائيليون واتهموا « القتلة العرب ». وفى معرض تفسير الحادثة، قال البعض.. إنها قد تكون انتقامًا لمصرع الجزائرى محمد بوضيا، الذى قتل انتقامًا لمصرع باروخ كوهين، الذى قتل وهو يحاول اصطياد بعض أعضاء جماعة أيلول الأسود، التى قامت بعملية ميونيخ، ردًا على اغتيال غسان

كنفانى، الذى اغتيل ردًا على حادثة اللد التى قام بها اليابانيون، ردا على حادثة... إلخ... إلخ. فلنتوقف عن هذا السرد الأعمى حتى لا نغرق فى التفاصيل والحوادث الجزئية، وحتى لا نفقد الرؤية الكلية والقدرة على الحكم، وحتى لا نضيع فى متاهات الأفعال وردود الأفعال.

ولكن هذا هو بالضبط ما يفعله الصهاينة (الإسرائيليون من بعدهم)، فهم يفصلون أى واقعة عن إطارها التاريخى، وينظرون إليها كشىء منفصل عما سواه، فاستجابتهم لحادثة واشنطن لم ينتج عنها تساؤل عن الأسباب الحقيقية التى أدت إلى وقوعها، وإنما بدأت الغمغمة الإسرائيلية الغامضة عن أنه تم الوصول إلى «نقطة تحول فى الحملة ضد الإرهاب»، لعلها النقطة الألف، أى أن رد الفعل سيزداد فى كمه دون أن يختلف فى كيفه. من الآن سيتم تصعيد الإرهاب الإسرائيلى الذى تم تصعيده من قبل عشرات المرات. إن العقل الصهيونى الإسرائيلى يسيطر عليه تقبل قدرى أبله وغير أخلاقى لوجود الإرهاب فى المنطقة، فنجد أن كاتبًا إسرائيليًّا مثل شبتاى طيفت فى مجلة **هآرتس** ٦ أكتوبر ١٩٧٢ ينصح الإسرائيليين بقبول الإرهاب العربى كأمر واقع، وعليهم أن يقبلوا التعايش معه. أما موشى ديان فيرى أن المستوطن الصهيونى عليه أن يعيش مسلحًا قويًّا غليظًا، وإلا فالسيف سيسقط من قبضته وحينئذ يفقد حياته. وحينما يقرر المواطن الإسرائيلى أن يذهب ليتفرج على برج إيفل، أو على الجندولات فى مدينة البندقية الرومانتية، تخبره حكومته أن يحمل سلاحًا لحماية نفسه من الإرهاب العربى. وكما قال مواطن إسرائيلى ساخرًا: إن خط بارليف لا بد أن يمتد ليحيط بكل السفارات، وبكل مواطن إسرائيلى فى الخارج.

إن هذه العبارة الساخرة تُخفى حدًّا أقصى من القدرية، التى ترى أن الإرهاب والاغتيال السياسى حقائق أزلية فى الشرق الأوسط، ولعل هذا يفسر العبارة الغامضة التى وردت فى خطبة الجنازة التى ألقاها السفير الإسرائيلى فى واشنطن، حيث قال: «إن حدود إسرائيل فى كل مكان، وأيدى أولئك الذين حاولوا قتله (أى ألون) فى الجو وصلت إليه هنا». هل تعنى هذه العبارة أن ساحة القتال بين الفلسطينيين والإسرائيليين قد امتدت لتشمل العالم كله؟ وهل يضفى هذا ضربًا من الحتمية النهائية على اغتيال الفلسطينيين الإسرائيليين وبالعكس؟

إن كان هذا هو معنى عبارته يصبح الاغتيال السياسى أمرًا طبيعيًّا للغاية، ومجرد استمرار للحرب الدائرة رحاها فى الشرق الأوسط. وأنا هنا لا أتعسف فى تفسير عبارة السفير، بل أضعها فى سياقها الإسرائيلى الشامل، وهو سياق مبنى على تقبل الإرهاب العربى

كحقيقة، وعلى حتمية الإرهاب الإسرائيلى، وإلا لم عينت جولدا مائير أهرون ياريف - رئيس المخابرات العسكرية السابق - مستشارًا لرئيسة الحكومة للمهمات الخاصة؟!

ولكن كما بينت من قبل، هذا المنطق هو منطق اليأس والقدرية، منطق من وقع فى هوة التفاصيل والوحل، فأصبح غير قادر على النظر فى الكليات وعلى تخطى واقعه! وعلى الإسرائيليين أن يعرفوا أن هناك احتمالين لا ثالث لهما: **أولاً**: إبادة الشعب الإسرائيلى أو الفلسطينى (أو كليهما) بالوسائل التكنولوچية الحديثة. **ثانيًا**: أن ينضج الإسرائيليون مثلما نضج العرب، ويتعلموا كيف يتعايشون مع الشعب الذى سرقوا منه أرضه، داخل إطار يتسع لكليهما.

إن لم يدخل الجميع خيمة الرب، وإن لم يصعد الجميع الجبل المقدس (كما يقول المزمور الخامس عشر الذى قرئ فى جنازة ألون) فسيهدر الدم الفلسطينى والدم الإسرائيلى فى روما وواشنطن والقدس وبيروت ويافا.

فى كلا المرثيتين السابقتين يتقاطع الرجل الفرد مع العام (الحلم الصهيونى المستحيل) فتنزف الدماء؛ لأن الأحلام المستحيلة أحلام لا زمنية غير قابلة للتحقق، فثنائية المثل الأعلى والواقع فى هذه الحالة هى اثنينية، أى استقطاب حاد بين قطبى الثنائية؛ ولذا تتحول الأحلام إلى كوابيس تثقل كاهل من عشش فى وجدانه، إذ أنه سيحاول فرضها على الواقع التاريخى، فتنزف دماؤه ودماء ضحاياه، الذين يعيشون فى الزمان والمكان داخل حدود التاريخ. وتستمر دائرة العنف طالما أن هذا الحلم/الكابوس، هذا المثل الأعلى المستحيل - المُنْبَتّ الصلة عن الواقع - يحلق كالطائر الوحش النهم.

وإذا كانت إشكالية المرثية قد حلت فى المراثى الثلاث (مرثية خالد الحسن - عادل حسين - محمود رحمى)، عن طريق الإشارة إلى أن النمط العام الذى ينتمون إليه (مثل أعلى قادر على التحقق وتغيير الواقع، وعلى بث الحياة فى روح الأجيال القادمة، مما يعنى استمرار الفقيد وحضوره حتى بعد رحيله عنا) فإن إشكالية مرثية بن جوريون وآلون تبقى بدون حل، ومع هذا هناك إشارة إلى إمكانية الحل، وهو التخلص من الكابوس، والتعامل مع الواقع داخل حدوده الزمنية والمكانية فى إطار إنسانى يشمل الجميع.

۞ ۞ ۞

الفصل الثالث

الأدب والتحديث

- مواعظ قصصية عن الضرورة والحرية : دراسة مقارنة فى قصة جفرى تشوسر الشعرية « قصة الفرانكلين » من (حكايات كانتربرى) ومسرحية برتولد بريخت (القاعدة والاستثناء)
- افتتاحيات الهادئ : مسرحية غنائية أمريكية عن تحديث اليابان
- انتحار المسيح فى برودواى والعقلانية المادية
- الفتيان الغرباء الروح : دراسة فى استجابة الوجدان الأدبى العربى لعملية التحديث كما تتضح فى ثلاث قصص قصيرة
- رواية (السيد من حقل السبانخ) لـ صبرى موسى والمدينة الفاضلة التكنولوچية

مواعظ قصصية عن الضرورة والحرية

دراسة مقارنة فى قصة جفرى تشوسر الشعرية « قصة الفرانكلين » من (حكايات كانتربرى) ومسرحية برتولد بريخت (القاعدة والاستثناء)

تفترض الدراسات الأدبية المقارنة وجود شكل من أشكال التشابه أو الاختلاف، أو التأثير بين الأعمال موضع الدراسة، ودراستنا هذه تفترض أن العملين اللذين ستجرى مقارنتهما يصلحان بشكل خاص لمثل هذه الدراسة، بسبب نقاط الاختلاف الواضحة ونقاط التشابه العميقة (برغم عدم وجود أى أثر للعمل الأول على الثانى) والعمل الأول كتبه الشاعر الإنجليزى جيفرى تشوسر (١٣٤٠م ـ ١٤٠٠م)، وهو قصة شعرية تدعى « قصة الفرانكلين » (المالك الزراعى غير نبيل المحتد) وهو جزء من عمل تشوسر الطويل **حكايات كانتربرى**. أما العمل الثانى فهو المسرحية الغنائية **القاعدة والاستثناء** التى كتبها الكاتب الألمانى برتولد بريخت (١٨٨٩م ـ ١٩٦٥م).

وتختلف أحداث القصة الشعرية والمسرحية وخلفيتهما اختلافًا بيِّنًا، « فأحداث القصة الشعرية تقع فى أواخر العصور الوسطى وأوائل العصر الحديث، وموضوعها الحب، وتبدأ بالفارس أرفيراجوس يودع زوجته دوريجين قبيل ذهابه فى رحلة طويلة، وبعد رحيله يأتى أوريليوس ليعبِّر عن حبه للزوجة، وعن رغبته فيها، فتعده بأن تمنحه نفسها إنْ هو أزال صخور البحر الكريهة التى قد تؤدى إلى غرق زوجها عند رحيله أو عند عودته، فيذهب أوريليوس إلى ساحر ويعده بمبلغ طائل من المال إن هو أزال هذه الصخور، فينجح الساحر فى ذلك من خلال عملية خداع بصرية، ويذهب أوريليوس إلى الزوجة ويطلب منها أن تفى بوعدها، فيسقط فى يدها ولا تدرى ماذا تفعل؟ عند هذه النقطة يصل الزوج ويعلم بالأمر، ولكنه بسبب التزامه بالقيم الأخلاقية وضرورة أن يفى المرء بالوعد الذى قطعه على نفسه، يطلب من زوجته أن تفى

بوعدها، وأن تسلم نفسها للشاب. فيغمر الشاب الإعجاب بنبل الزوج، ويتنازل عن حقه، ولكن عليه أن يدفع للساحر أجره، ولا يدرى ماذا يفعل؟ وما يحدث هو أن الساحر نفسه حينما يعرف بنبل الزوج ونبل الشاب يتنازل هو الآخر عن حقه!

أما أحداث المسرحية الشعرية **القاعدة والاستثناء** فتقع فى العصر الحديث، الموغل فى الحداثة، إن صح التعبير، وموضوعها التنافس الاقتصادى، وتحكى المسرحية قصة تاجر يود أن يعبر الصحراء ليصل إلى آبار البترول قبل غيره، ويستأجر حمَّالاً يحمل أمتعته. وفى أثناء رحلتهما عبر الصحراء، تنفد مياه التاجر، فيقدم الحمَّال زجاجة الماء التى تخصه إليه، فيرديه الأخير قتيلاً ظنًّا منه أن الزجاجة لم تكن سوى قطعة حجر، وأن الحمَّال -فى واقع الأمر- كان ينوى قتله غدرًا، وتحكم المحكمة ببراءة التاجر «لأنه كان يتصرف حسب القاعدة» (أن يتصارع أعضاء الطبقات صراعًا لا هوادة فيه) «أما تصرف الحمال فكان استثناء» (أى أن يحب الإنسان أخاه الإنسان، ويقدم له المساعدة).

ولا يقتصر الخلاف بين العملين على الأحداث أو الخلفية، إنما يمتد ليضم الشكل والفلسفة الجمالية الكامنة وراء كل عمل منهما، فالقاعدة والاستثناء مسرحية غنائية، أما «قصة الفرانكلين» فهى قصة شعرية، لذا فالبناء المباشر لكل عمل يختلف عن الآخر اختلافًا واضحًا. وإذا انتقلنا إلى فلسفة العملين الجمالية، فإننا نجد أن كل عمل يختلف عن الآخر بشكل عميق، بل وحاد، فقصة تشوسر الشعرية -التى كُتبت فى العصور الوسطى- تحاول أن تتبع قواعد النوع الأدبى الذى تنتمى إليه، وأن تحقق ما هو متوقع منها، أما مسرحية بريخت الغنائية «التجريبية» فهى تخرق كثيرًا من قواعد الدراما التى وضعها أرسطو وغيره من النقاد الكلاسيكيين، والتى تقبلها الكثيرون بشكل يكاد يكون كاملاً منذ ذلك الحين. هذه المسرحية تصدم القارئ أو المشاهد عن عمد حتى تخرجه من نطاق التعاطف السهل والتلقائى وغير الواعى مع الشخصيات لكى لا يندمج معها، كما أن بريخت يلجأ إلى كثير من الحيل الدرامية لا ليخلق أى إيهام بأن ما يدور على المسرح هو الواقع، وإنما ليكسر حاجز الوهم.

ولكن على الرغم من نقاط الاختلاف الواضحة والأساسية هذه، فإن العملين متشابهان على مستوى أكثر عمقًا، فكلا العملين يعكس - بشكل كبير - رؤية العالم التى سادت فى زمن كلٍّ منهما، وكلا العملين يتناول قضية حرية الإنسان ومسئوليته الأخلاقية، بل إنه يمكن القول إن مقارنة العملين تكتسب أهمية متزايدة، لأن أحدهما كُتب فى بداية العصر الحديث، فى حين

كُتب الآخر فى قمة أزمته قبل الحرب العالمية الثانية مباشرةً، وسنجد أن أوجه الاختلاف بينهما تشبه من بعض النواحى أوجه الاختلاف بين اللحظتين التاريخيتين، وبما أن العملين ينحوان منحى أخلاقيًّا واضحًا، ويحاولان أن يصدرا الأحكام على الواقع، ثم يقترحان العلاج لما فيه من علل وأمراض، فإن ثمة أساسًا قويًّا لعقد مقارنة بينهما، ستؤدى فى النهاية إلى نتائج مثمرة.

تتحرك معظم الشخصيات فى مسرحية بريخت **القاعدة والاستثناء** فى إطار مفهوم كامل للإنسان بوصفه فردًا منعزلاً، يعتبر نفسه موضع الحلول، فهو وحدة منفصلة عن غيره من بنى البشر، لا يدفعه ولا يحركه سوى المصلحة الاقتصادية الفردية. ويتسم هذا «الإنسان الاقتصادى» بأنه يرد كل شىء إلى المستوى الاقتصادى، ولا يستطيع أن يدخل فى أية علاقات إنسانية.

وتبدأ المسرحية بعرض بسيط للقوى المتصارعة فى المسرحية، ولطبيعة صراعها الذى يتسم بأنه صراع اقتصادى أساسًا، أو يكاد يكون كذلك. وتصف المسرحية نفسها بأنها مسرحية عن واحد يستغل الآخرين، واثنين يستغلهما الآخرون، أو بمعنى آخر هى مسرحية عن الإنسان وقد ارتد إلى المستوى الاقتصادى المحض، وعن العقل وقد ارتد إلى المادة الصماء. وبما أن الشخصيات لا تدخل قط فى علاقة إنسانية «داخلية» كأصدقاء أو أقارب، فإننا نجد أنها تظل على مستوى عالٍ من التجريد لا يمكن فهمها إلا فى علاقتها بوظيفتها أو مهنتها، ولذا فإن قائمة الشخصيات لا تضم اسم علم واحدًا، إذ لا توجد حاجة إلى ذلك، وإنما تحوى قائمة وظائفهم وحسب؛ تاجر، ومرشد، وحمَّال، وشرطيان، ومدير الفندق، وقائد القافلة الثانية، والقاضى. وتسلك كل شخصية طريقة تتفق و«النموذج» الذى تنتمى إليه، ولا تعبر إلا عن مصالحها الطبقية وحسب، لا تتمرد عليها ولا تنحرف عنها.

ويتميز الإنسان الاقتصادى بأنه لا تحده أية قوانين خارجية، أو هكذا يظن، فهو حر حرية تامة، وهو مرجعية ذاته، وليست له مرجعية إنسانية تتجاوز ذاته الضيقة، فهو يتحرك حسبما تملى عليه إرادته وأهواؤه، وحسبما تمكنه قوته الذاتية، فعالمه يشبه إحدى غابات داروين، حيث لا قيود ولا سدود ولا حدود، ولا يكتب فيه البقاء إلا للأصلح وحسب، وكما جاء فى المسرحية على لسان التاجر «يتخلف الضعفاء عن الركب، ولا يبقى إلا الأقوياء». إن عالم التاجر مجرد من أى معنى، فالحقيقة الوحيدة فيه هى التنافس والصراع اللذان لا معنى لهما، حيث «يلقى كل عليل حتفه، ولا يقاوم إلا الأقوياء». وبذا لا يصبح قانون الغابة مجرد حقيقة مريرة، علينا أن نتقبلها وحسب، بل تصبح كذلك مثلاً أخلاقيًّا أعلى نتبناه ونطمح إليه.

والإنسان الاقتصادى الذى لا حدود له نهم لا يشبع، ولذا تجده دائمًا متأهبًا لغزو أراض جديدة، أو للتغلب على الآخرين، فهو يحول كل شىء إلى مادة استعمالية ويحوسله تمامًا (أى يحوله إلى وسيلة). وشخصية التاجر هى خير مثل على ذلك، فهو لا يحب ولا يكره ولا يدخل فى أية علاقة، ولذا تجده دائمًا منهمكًا فى تحقيق نصر على شىء أو شخص ما، فهو يبدأ بطرد المرشد لأن تكلفته عالية، ويستأجر الحمال بدلاً من ذلك، ثم يحطم عزيمته، ويرديه قتيلاً فى نهاية الأمر، وهو لا ينظر إلى الحمال إلا بوصفه إحدى أدوات الإنتاج، ولذا نجده يغمغم فى لحظة غضبه أنه كان ينبغى عليه أن يستأجر حمالاً ذا أجر مرتفع، لأن الاستثمار فى مثل هذا الحمال يأتى بعائد مرتفع! وهو لا ينظر إلى الطبيعة إلا على أنها شىء لا يصلح إلا للغزو، لأنها هى الأخرى لا بد وأن تُستخدم وتُستغل: يجب أن تُحطم وتُسرق وتُنهب كنوزها.

ويقوم التاجر - فى إحدى لحظات جيشانه الغنائى الداروينى - بالربط بين استغلاله « أخاه » الإنسان، واغتصابه « أمَّه » الطبيعة:

لِمَ لا تمنحنى الأرض نفطها؟

ولِمَ لا يحمل الحمال متاعى؟

كى نحصل على النفط لا بد أن نتصارع

مع الأرض ومع الحمال.

إن موقف السيطرة الإمبريالى هذا يصل إلى قمته الدرامية حينما يقوم التاجر بتصويب مسدسه إلى ظهر الحمال ويضطره إلى عبور النهر.. ومرةً أخرى يصعِّد التاجر أغنيته الداروينية:

هكذا يمكن للإنسان أن يهيمن على الصحراء وعلى النهر المندفع،

هكذا يهيمن الإنسان على الإنسان.

النفط، النفط الذى نحتاجه، هو الجائزة.

إن موضوع استعباد الإنسان والطبيعة يتواتر فى العمل كله، وينتج عنه تشيؤ الإنسان وتموضعه. فالتاجر -على سبيل المثال- يعلم جيدًا أنه فى عالم ليست فيه أية قيم أخلاقية، وتقطنه ذوات نهمة لا عدد لها، يصبح من الغباء ألا يأخذ الإنسان حذره دائمًا، فى عالم خالٍ تمامًا من الثقة لا يمكن للمرء أن يخلد إلى النوم. هذه هى معرفة « ماكبث » المأساوية بعد أن

قتل الملك «دنكان» الرءوف، وفى لحظات العذاب الناجم عن الندم، يسمع «ماكبث» أصواتًا تخبره بأنه «لن ينام بعد الآن». ولكن نسق القيم الذى يؤمن به ماكبث (وهو يؤمن به على الرغم من أنه يخرقه) يرى الإنسان بطريقة مركبة، يراه مخلوقًا فريدًا يحمل أعباء أخلاقية، وليس مجرد حيوان بلا قلب ولا عقل، ولذا فالندم يأخذ شكل السهاد الدائم. أما فى مسرحية **القاعدة والاستثناء** - كما بيَّنا من قبل - يتحول الإنسان إلى مجرد مادة، وبذا تصبح القوة الجسدية هى المعيار الأوحد؛ ولهذا يقول التاجر: «إن الإنسان القوى النائم لا يقل ضعفًا عن الإنسان الضعيف النائم». هذا الاستنتاج المنطقى البسيط اللاإنسانى يؤدى إلى هذا الشكل النهائى من أشكال الاغتراب، حيث ينكر الإنسان على نفسه أبسط أشكال النشاط الطبيعى، أو كما يقول التاجر: «يجب ألا ينام الإنسان». هذا ليس صوتًا خارجيًّا يطارد التاجر ويعذبه كما يفعل الصوت فى مسرحية **ماكبث**، وإنما هو قرار بارد متوازن محسوب.

يمكننا القول إنه عند هذه النقطة فى المسرحية تكتمل دائرة الغزو، فالتاجر بعد أن هزم الحمَّال والصحراء والنهر، يحوسل نفسه ويهزمها هى الأخرى، ويصبح هو الآخر مجرد أداة من أدوات الإنتاج، غارقة فى دوامة الدينامية العمياء التى لم يحدد أحد قط أهدافها الأخلاقية أو النفسية. وهذه هى المفارقة فى موقف الإنسان الاقتصادى، فهو يحطم كل السدود والقيود بسبب نهمه فيصبح قانونًا مكتفيًا بذاته، ولكن هذا الحالم بالقوة المطلقة، الذى يسعى وراءها، يجد نفسه فى عالم لا قانون فيه، دون أية حرية أو طمأنينة داخلية، عالم يحوله فى نهاية الأمر إلى مجرد أداة دون إرادة أو اختيار، أداة تخضع للقوانين الخارجية الميكانيكية مثل قانون العرض والطلب. وهكذا ننتقل من الحرية المطلقة إلى الحتمية المطلقة، ومن الفردوس الأرضى إلى الجحيم الدائم.

ويقوم المرشد بتلخيص الموقف أثناء المحاكمة: «فى هذا النسق الذى خلقوه/الإنسانية هى الاستثناء». إن ما يسود هنا هو القوانين الاقتصادية، التى تم تعريفها بدقة، وهى قوانين لا تدع مجالاً للمواقف الإنسانية المركبة أو للدوافع غير الاقتصادية.

ولذا فإن دائرية الموقف لا بد أن تكون كاملة؛ لئلا يكون هناك أى مجال لإيقافها أو التخفيف منها أو فتحها. ولا يوجد أى مجال أمام الشخصيات إلا أن يلعب كلٌّ منها دوره المحتوم، وأن يكون هذا هو النموذج المتكرر، وهذه هى خطيئة الحمال الكبرى، فقد حاول كسر الدائرة، وسلك سلوكًا إنسانيًّا مبدئيًّا، التزم بالقانون الإنسانى الداخلى ولم ينصَعْ للقانون

الميكانيكى الخارجى. إن دوافعه التى حملته على تقديم زجاجة الماء للتاجر لم تكن دوافع اقتصادية محضة، وأى فعل لا يخدم مصالح الإنسان الاقتصادية الأنانية هو «استثناء»، أو على حد قول التاجر: «يجب أن تتبع القواعد [الاقتصادية] وليس الاستثناء [الإنسانى]». ولذا.. فلا مجال للسلوك الفردى الحق أو للاختيارات الحرة؛ «لأنه حتى لو افترضنا أن الحمال كان فى الواقع يعطى زجاجة الماء للتاجر، ولم يكن يحاول قتله بحجر كما كان يظن، فإن الأخير حينما أرداه قتيلاً إنما كان فى موقف الدفاع عن النفس، لأنه لم يكن فى طوْقه أن يفترض أن الشىء الذى فى يد الحمال إنما هو زجاجة وليس حجرًا»، إذ أنه انطلاقًا من التصور السائد على الطبيعة البشرية فى هذا العالم لم يكن بوسع التاجر أن يتصور أن لدى هذا الحمال أية دوافع لإعطائه ماء. ويجب على القارئ أن يتذكر أن التاجر لا ينتمى لنفس الطبقة التى ينتمى إليها الحمال، ولذا كان لزامًا عليه أن يتوقع منه الشر، وكما يقول القاضى فى حكمه: «إن المتهم لهذا السبب كان فى حالة دفاع مشروع عن النفس، ولا يهم ما إذا كان التهديد الذى وجه إليه حقيقيًّا أم أنه كان مجرد شعور بالتهديد من جانبه».

إن اللغة القانونية فى نهاية المسرحية لا تعبر عن السياق الدرامى وحسب، وإنما تعبر عن رؤية للعالم تتكشف أمامنا فى المسرحية، ودقتها هى فى الواقع دقة لغة العقود والعلاقات الموضوعية وأخلاقيات القوة والترشيد المادى المنفصل عن القيمة التى تستبعد العناصر الإنسانية، إنها لغة شيلوك بعد أن حصل على رطل اللحم، ولكن مع قاضٍ لا يكترث إلا بالوزن، ولا يحسب حساب الدماء النازفة الدافئة الحية. من الواضح البيِّن أن هذا العالم قد ارتد إلى مستوى القواعد الاقتصادية الجماعية وآليات السوق، عالم بلا إله، مأهول بغزاة إمبرياليين متمركزين حول ذواتهم، يحطمون كلاًّ من الإنسان والطبيعة، ويستنزفونهما حتى الموت، وبالتالى فهم - فى أثناء هذه المهمة المتوحشة - يقضون على إنسانيتهم هم أنفسهم.

ولكن مع هذا، فإن هذه ليست هى الكلمة الأخيرة فى المسرحية. فالكاتب يحيط هذه الغابة الاقتصادية بإطار يدعو فيه المشاهد إلى رؤية أخلاقية مغايرة، فعلى الإنسان كى يكون إنسانًا أن يتجاوز هذا العالم، وأن يتخطى تلك الرؤية الاقتصادية، ومما له دلالته أن برتولد بريخت -المادى الجدلى- يؤكد فى مقدمة المسرحية وخاتمتها قدرة الإنسان على أن يعيش دون أن تحده أية أنساق فكرية أو أيديولوچية تدَّعى أنها أنساق طبيعية نهائية، وعلى أن يتساءل دائمًا عن معنى الأشياء، وعلى أن يتجاوز الحدود المتعارف عليها، بل وعلى أن يتسامى عليها.

وإذا كان مشاهد هذه المسرحية قد رأى نمطًا شائعًا من أنماط السلوك الإنسانى، فإن الراوى يطلب منه أيضًا أن ينسحب من أحداث المسرحية، وأن يحكم عليها ليرى حقيقة «الفوضى الدموية» و«القواعد» و«النظام الفوضوى» و«الأهواء المخططة» و«الإنسانية التى فقدت إنسانيتها»، فهذه كلها مجرد انحراف لظواهر مؤقتة يجب على العقل أن يغيرها، فالعقل الإنسانى قادر على أن يخلق النظام من الفوضى، كما يمكنه أن يتجاوز المصلحة الاقتصادية الأنانية والأخلاقيات الداروينية. فالعقل الإنسانى عقل حر «حر لأنه إنسانى، وإنسانى لأنه حر».

ولكن مع هذا يجب أن نبين أن عناصر التسامح والتجاوز فى **القاعدة والاستثناء** تقع خارج البناء المسرحى ذاته، إذ أنها تظهر فى الإطار الأخلاقى وحسب، ويبقى عالم المسرحية ذاته عالمًا دائريًّا كاملاً، يحوى مركزه داخله، خاليًا تمامًا من أية إمكانات يمكنها أن تتحدى دائرة القانون الاقتصادى الذى لا يُقهر، الذى يصبح مثل اللوجوس المطلق، الذى يعلو كل شىء، ولا يعلوه شىء.

إن ما حدث فى مسرحية **القاعدة والاستثناء** ينتمى إلى نمط متكرر فى الحضارة الغربية الحديثة وهو التمركز حول الذات، (التاجر الذى يعتبر نفسه اللوجوس، مرجعية ذاته) الذى يؤدى إلى التمركز حول الموضوع (قوانين الطبيعة/المادة والسوق الآلية). وقد عبَّر هذا النمط عن نفسه على المستوى الاجتماعى والتاريخى. فالإنسان - انطلاقاً من حركة الاستنارة - جعل من نفسه مركز الكون (وليس خليفة الله)، وأعلن أنه ليس فى حاجة إلى غيب أو ما وراء، ثم بدأ فى بناء مجتمعه الحديث بهمة ونشاط ليحقق تحرره الكامل، ولكنه وجد نفسه فى قبضة يد حديدية من الترشيد المادى، وهيمنة النماذج الكمية والمادية أدخلت المجتمع إلى قفص حديدى على حد تعبير ماكس فيبر. وقد بدأت هذه المنظومة الاستنارية الحداثية فى عصر النهضة بالحديث عن الإنسانية ككل، ولكنها أفرزت فى نهاية الأمر الإمبريالية والعنصرية الغربية التى هيمنت على العالم، وسخرت كل ما فيه لصالح الإنسان الأبيض.

أفرِّق دائمًا بين ما أسميه الخطاب الإمبريالى وخطاب المحبين، (والخطاب هنا يعنى الرؤية). أما الخطاب الإمبريالى فينطلق من مقولة فرانسيس بيكون إن المعرفة قوة، فكلما ازدادت معرفة المرء بشىء ما أو إنسان ما كلما ازدادت مقدرته على التحكم فيه وتسخيره. أما خطاب المحبين فهو يعنى أنه كلما ازدادت معرفة المرء بإنسان ما كلما ازداد اقترابًا منه

وتعاطفًا معه وحبًا له إلى أن تصل إلى ذروة المحبة، فيؤثر الآخر على نفسه. وهذا ما يحدث فى قصة تشوسر الشعرية «قصة الفرانكلين». تبدأ القصة بموقف مشابه من بعض الوجوه، وليس كلها، لما يحدث فى **القاعدة والاستثناء**، فعلى الرغم من أن عالم القصيدة عالم تسود فيه الطقوس، ويظل الصراع بين الخير والشر والعواطف الإنسانية أمورًا متضمنة لا يتم الإفصاح عنها بشكل مباشر، على الرغم من ذلك، فإن ثمة نقاط تشابه دقيقة بين العملين، تسترعى الانتباه، قد لا يوجد «إنسان اقتصادى» فى القصيدة، إلا أن هناك - مع هذا - نهمًا واضحًا يدفع بالشخصيات إلى صراع لا هوادة فيه، يستعبدهم كلهم.

فدوريجين - زوجة أرفيراجوس - تظهر عليها كثير من علامات هذا النهم والرغبة الإمبريالية فى رفض الحدود وتحويل ذاتها إلى مرجعية ذاتها، وهى ذات الصفات التى تتصف بها شخصية التاجر فى مسرحية بريخت، فهى تبكى من أجل زوجها الذى سافر، وتعبر عن غضبها من السفن التى تأتى وتجىء بدونه، ثم تحتج على بناء الطبيعة ذاته «بصخورها السوداء القبيحة»، وحينما يهتز إيمانها تأخذ فى التشكيك فى حكمة الله ذاتها:

ولكن يا إلهى، هذه الصخور الشيطانية قد صُنعت

بطريقة توحى بالفوضى القصوى،

ولا توحى بأنها من خلق إله وصُنعه

إله كامل عاقل ثابت

لِمَ يكون صُنع يديك على هذه الصورة التى لا تعقل؟!

ألا ترى يا إلهى كيف تدمر هذه الصخور الناس؟!

هذه الرؤية التى تذهب إلى أن الإنسان وحده هو مركز العالم، وأن الأشياء لا تكون نافعة إلا بمقدار ما تخدم غرضه، تذكرنا بمواقف التاجر الاقتصادية النفعية.

ويصاحب هذا الاعتراض على الإرادة الإلهية شك كامن فى إمكانية أن يحقق الإنسان قدرًا من التسامى والتجاوز على أوضاعه المادية ومحاولة تجاوزها. كما يصاحبه تحول دقيق فى المنظور، إذ نجد أنفسنا نغادر عالم التقوى والحب بين الأزواج، لنواجه عالمًا وثنيًا هو أقرب إلى الفردوس الأرضى منه إلى أى شىء آخر:

لقد زينت يد الإنسان بمهارة بالغة

هذه الحديقة بجدائل النباتات، وطعمت الأشجار،

حتى إنه لم تكن هناك قط حديقة بهذا الترف

إلا إن كانت الفردوس نفسه.

هذا هو عالم المحبين الشبان الذين يتبعون إلهة الجمال ڤينوس ويعبدون إله الشعر أبولو، عالم الحواس الذى يعيش تحت سقف المادة، لا يعرف الماوراء، هذا عالم لا يأتى فيه الحب بالسلام والوئام، وإنما يزداد الإنسان ولهًا «وكأنه إحدى ربات العذاب فى جهنم»، على حد قول تشوسر. وهذا المزج بين صورة الفردوس الأرضى وربة العذاب فى جهنم له دلالة خاصة، إذ أنها تستدعى إلى الذهن حلم الإنسان الاقتصادى بالحرية الكاملة وفقدانه الكامل أى شكل من أشكال الحرية فى مجال الممارسة، وأن فردوس اللاقانون والرغبة اللامتناهية يتحول دائمًا إلى جهنم الضرورة والحتمية.

وحينما يفاتح الشاب «الوثنى» أوريليوس السيدة دوريجين فى موضوع حبه إياها ورغبته فيها، تطلب منه على سبيل السخرية، ولكن بشكل جاد أيضًا (كما نعرف من حديثها الحزين إلى نفسها) أن يغيِّر خطة الإله فى الكون:

حينما تنظف الساحل

تمامًا من كل الصخور، ولا تترك واحدة،

سأحبك أكثر من أى رجل على وجه الأرض

هذا هو قولى لك، ولتصدق ما أقول.

أى أنه إن غيَّر الكون ليكون على ما يروق لها (أى أنها تريد أن تتحول هى الأخرى إلى إلهة!)، فإنها ستحبه!

وهكذا ندخل عالمًا انسحب منه الإله. ولكن حينما ينسحب الإله ويتأله البشر فإن العالم يتحول إلى ساحة تتصارع فيها آلهة صغيرة! فأوريليوس يود أن يمتلك دوريجين، وتتلقى هى بالتحدى إليه. ولذا فهو يذهب إلى أخيه العالم، الذى كان يعرف كتابًا عن «السحر الطبيعى» والسحر هو سلف العِلْم وأيديولوجية الغزو والقوة. وهنا يتوقف الراوى ويبذل قصارى جهده لكى

يذكرنا بعالم التقوى والوئام الذى غاب عن أنظارنا، ويعيد إلى الأذهان حقيقة أن الكنيسة لا توافق على السحر؛ لأنه لا يتعامل إلا مع الأوهام.

بعد ذلك يذهب أوريليوس وأخوه إلى أورليانز، حيث يقابلان هناك ساحرًا عظيمًا (إلهًا ثالثًا!) يترك لديهم انطباعًا قويًّا بمدى جبروته، ثم يساومهم على أجره مساومة عنيفة؛ إذ يطلب ألف جنيه. وهكذا ننتقل من عالم الحب إلى عالم الفردوس الأرضى الوثنى لنصل أخيرًا إلى عالم القوة والمال، ويحل الخطاب الإمبريالى محل خطاب المحبين!

وحينما يتأكد الساحر من أنه سيحصل على أتعابه يحضر جداوله الفلكية التى أحضرها من طليطلة المدينة العربية (والحضارة العربية مرتبطة بالعلم فى العقل الأوروبى فى العصور الوسطى). وهذه الجداول هى أدوات قوته ووسائل إنتاجه، ومن خلال الحسابات والمعادلات تحدث «المعجزة» (وهذه الإشارة الدينية للسحر تذكرنا بالحديث المتكرر فى القرن العشرين عن أن العلم سيأتى لنا «بالخلاص»). حينئذٍ يخر أوريليوس عند أقدام سيده، ويشكر «سيدتنا ڤينوس»، ويذهب إلى دوريجين ليمتلكها كما أراد وكما وعدت.

عند هذه النقطة فى القصة الشعرية تفقد كل الشخصيات حريتها بشكل أو بآخر، وتسقط فى محيط الدائرة التى لا فكاك منها، فدوريجين ملتزمة بوعدها لأوريليوس، وأوريليوس مدين للساحر بدين ثقيل، والساحر يطلب نقوده، وآرفيراجوس ملتزم بوعد زوجته، كل واحد منهم يعيش فى قصته الصغيرة (كما يقول ما بعد الحداثيين) غير قادر على تجاوزها. إن الحتمية التى تفرض نفسها، وسيطرة الموقف أو الظروف على الشخصيات التى تود أن تحقق حريتها المطلقة، وأن تطلق لرغباتها العنان، تذكر المرء بالقاعدة والاستثناء، حيث تؤدى محاولة الوصول إلى الحرية الكاملة إلى العكس تمامًا، وحيث تجد كل الشخصيات نفسها خاضعة لقوانين الضرورة. وهنا تفكر دوريجين -مثلما فكر أوريليوس من قبل- فى الانتحار، جريمة إفناء الذات، التى تذكرنا بقرار التاجر ألا ينام حتى لا يتسلل إليه الضعف! وتمر فى مخيلتها فى هذه اللحظة صور الشهوة، والفسق، صور اغتصاب العذارى، ورجال يهيمنون على النساء، ولا تفكر البتة فى التناسق والتبادل وخطاب المحبين. إن شيلوك يطالب برطل اللحم كعادته، وهو ينتظر شاحذًا سكينه!

ولكن مقدمة «قصة الفرانكلين» - تمامًا مثل مقدمة **القاعدة والاستثناء** - تحتفى بعالم آخر، عالم ليس فيه منتصر أو مهزوم، وحيث لا توجد ديون تُدفع أو حسابات تُسوى، فالحب

هو الذى يجمع بين الفارس آرفيراجوس وزوجته دوريجين، وعلى الرغم من أنه « زوجها وسيدها » كما تقول القصة الشعرية « شأنه شأن كل الأزواج له السيادة على زوجته »، فإنه « بمحض إرادته » انطلاقًا من خطاب المحبين يقرر:

ألا يمارس سلطته

ضد إرادتها، وألا يظهر أيًّا من مظاهر الغيرة،

بل قرر أن يتبعها فى ثقة وبراءة

كما يتبع كل محب حبيبته.

ولذا تخبرنا القصيدة أن الفارس آرفيراجوس كان لا يحتفظ باسم « السيادة الزوجية »، إلا بسبب مكانته فى المجتمع، لا لإرضاء أية نزعات داخلية، وقد قررت زوجته هى الأخرى أن تصبح زوجته المخلصة حقًّا. وهنا يستطرد تشوسر ليبيِّن لنا أن الحب والهيمنة شيئان مختلفان تمامًا:

يقينًا ثمة شىء لا بد من ذكره، يا سادتى،

يجب على الأحباء أن يطيع الواحد منهما الآخر،

إن أرادا الحفاظ على حبهما.

فالحب لا يمكنه أن يعيش داخل حدود الهيمنة،

إذ حينما تدخل الهيمنة، ينشر إله الحب جناحيه،

وفى التو يقول وداعًا لقد رحل.

إن الحب حر مثل الروح الحرة،

فالنساء بطبيعتهن يَتُقْنَ للحرية

ولا يقبلن القسر ولا العبودية،

وهكذا الرجال، إن كان لى أن أتحدث باسم الجميع.

إن مقياس السعادة والشقاء فى تجربة الحب يختلف عن المقياس الرياضى السائد فى عالم السوق والقوة، فالذى يجزل العطاء، والذى يتجاوز ذاته الضيقة، وينفض عن نفسه غبار الحلولية والأنانية والخطاب الإمبريالى، هو الذى يأخذ الأكثر:

إن من يتحلى بالصبر فى الحب أكثر من صاحبه

هو الفائز الذى سيعلو قدره.

هذا إذن هو العالم الذى يظهر فى المقدمة، وهو يطرح أمامنا بديلاً لحكم الحتمية والمصلحة الأنانية، ويحل خطاب المحبين المعطاء محل الخطاب الإمبريالى النهم. ولكن هذا البديل الأخلاقى فى القصة الشعرية ليس منفصلاً عن بقية العمل، بل على العكس نجد أنه يحقق نفسه بشكل متعين ودرامى داخل العمل ومن خلال القصة ذاتها. ويحدث التحول عندما يطرأ تغيُّر عميق على دوريجين، التى لم تكن تعرف الصبر، إذ تقبل مصيرها وتعرف حدودها وتطرح عن نفسها اليأس والتفكير فى الانتحار، وتقرر أن تخبر زوجها بالقصة بأكملها (فهو لم يكن يعرف بعد الوعد الذى قطعته زوجته على نفسها لأوريليوس). ويرفض الزوج آرفيراجوس أن يخضع لقوانين الضرورة الخارجية والمصلحة الأنانية، سواء كان ذلك غيرته على زوجته أو حقه فى «السيادة الزوجية»، ويقرر أن يسلك سلوكًا يتفق والقوانين الأسمى، فهو ليس مرجعية ذاته، وهو ليس موضع الحلول، فهناك ما وراء سقف المادة. قد يشكل هذا الماوراء حدودًا على الإنسان، ولكن هذه الحدود ذاتها هى التى تمنحه إنسانيته متمثلة فى منظومة أخلاقية كاملة، يمكن الاحتكام إليها، ويمكن عن طريقها الخروج من الذات الضيقة وصولاً إلى إنسانية مشتركة. هذه المنظومة الأخلاقية تتمثل فى قول الصدق، أو كما يقول الزوج: «إن الصدق هو أسمى الأشياء التى يمكن للإنسان الحفاظ عليها». ولذا فبدلاً من أن يصر على رطل اللحم، ينفض عن نفسه شيطان شيلوك الكمى المادى، ويطلب من زوجته أن تفى بالوعد الذى قطعته على نفسها. وهكذا تنفتح الدائرة المغلقة، وتنتصر القوانين الداخلية للحب الإنسانى على الضرورة الخارجية العمياء. وتختار كل الشخصيات -الواحدة تلو الأخرى- الحرية من خلال تجاوز الذات الضيقة. فالسخاء الإنسانى الذى أظهره آرفيراجوس يغمر أوريليوس بالإعجاب، فيتخذ قراره بالتخلى عن رغبته فى دوريجين بسبب هذا النبل العظيم الذى أظهره زوجها، وهو لا يعيد دوريجين لزوجها وحسب، وإنما يقطع على نفسه عهدًا «أن يقول [هو أيضًا] الصدق وألا يكذب». وعندئذٍ يذهب إلى الساحر ليخبره عن تلك الحرية الجديدة التى تنبع من التزامه الداخلى بالقانون الإنسانى الذى يتجاوز كل الحتميات الطبيعية / المادية، ويخبره كيف أنه - من فرط عطفه على دوريجين وزوجها، ومن عمق إحساسه بالمثل النبيل الذى يضربانه - قد قرر أن يتجاوز مصلحته الأنانية الضيقة:

لقد أرسلتها بمحض إرادتى

تمامًا مثلما أرسلها هو إلىَّ، لقد تركتها تعود،

هذه هى القصة بأكملها، ولا يمكن أن أضيف حرفًا واحدًا.

فيغمر الساحرَ ذاته الإعجاب بهذا الموقف؛ ولذا، وبدلاً من أن يصر «الإله الثالث» على حقه النقدى الكمى المادى، يتعرف هو الآخر على الحرية التى تسم الوجود الإنسانى الحق: حرية الانصياع للقانون الإنسانى الداخلى، وليس قانون الضرورة الخارجى؛ ولذا يقرر أن يحذو حذو هذا الفعل النبيل ويتجاوز ذاته الضيقة ويتنازل لأوريليوس عن الدَّين.

ومن الملاحظ أن مسرحية **القاعدة والاستثناء** تنتهى بتكرار الموعظة الأخلاقية التى ترد فى المقدمة؛ لأن الإمكانات الإنسانية التى تشير إليها المقدمة يتم إحباطها بكل ضراوة فى السياق الدرامى نفسه. أما «قصة الفرانكلين» فتنتهى بعودة الوئام وتأكيده، حيث يطرح الراوى سؤالاً خطابيًّا يدل على الانتصار: «منْ هى أكثر الشخصيات رقةً وسخاءً؟».

وقد يكون من الحمق أن يحاول الناقد أن يسوى بين العمل الأدبى وسياقه الاجتماعى التاريخى الواسع، ولكن مع هذا يظل إدراك العلاقة بين العمل والسياق -مهما كانت هذه العلاقة واهية- أمرًا هامًّا للغاية يؤدى إلى إثراء العمل وإنارته. وانطلاقًا من هذه الملاحظة المنهجية يمكننا القول: إنه يبدو أن عالم تشوسر عالم كانت قد بدأت تظهر فيه الشخصيات النهمة الجديدة (ولنقل البرجوازية)، التى تجعل من ذاتها مصدر المرجعية والمعيارية، وبدأت تسيطر فيه «حتمية» العصر الحديث، وإنكار إمكان الاختيار الأخلاقى الحر، وتجاوز الذات الضيقة. ولكن على الرغم من ظهور هذه الرؤية الحديثة، فقد كانت ثمة رؤية بديلة للإنسان لا تزال تطرح نفسها، وتؤكد المسئولية الخلقية وإمكان الاختيار والحرية وتجاوز السقف المادى وصولاً إلى عالم الحرية والاختيار، وهى رؤية كانت ولا تزال مقبولة من الغالبية العظمى من الناس؛ ولذا قد يتحطم التناسق فى قصة تشوسر الشعرية ولكنه يُستعاد فى النهاية، وقد تضعف الحرية الإنسانية ولكنها تتأكد فى النهاية.

أما فى عالم **القاعدة والاستثناء** الحتمى، عالم الإنسان الاقتصادى، حيث يتم تحييد كل العلاقات الإنسانية، وحيث تتشيأ الإنسانية وتتحول إلى طبقات وأدوات إنتاج (كما حدث

المغلقة؛ ولذا.. فإنه لا يبقى أمام الفنان سوى أن يعظ ويبشِّر ببديل إنسانى، يعظ ويبشِّر وهو متأكد تمامًا أنه بذلك يبتعد عن الواقع، ويقترب من عالم الرؤى بكل ما فيه من حرية اختيار ومقدرة على التجاوز، أى أنه «ثورى» بالمعنى الكامل للكلمة!

تقريبًا فى ألمانيا النازية)، فإن إمكان البعث أو الولادة الجديدة ليس له مكان داخل الدائرة



افتتاحيات الهادئ

مسرحية غنائية أمريكية عن تحديث اليابان

مسرحية **افتتاحيات الهادئ** عمل مسرحي متميز، إن لم يكن متفردًا. فهي مسرحية كتبها كاتبان أمريكيان عن غزو الغرب (والولايات المتحدة) لليابان، ورغم أنها مكتوبة باللغة الإنجليزية في شكل مسرحية غنائية (وهو نوع أدبي مسرحي غربي وأمريكي بالذات) إلا أن الكاتبين استخدما الأشكال المسرحية والشعرية والفنية اليابانية في كتابتها وإخراجها، بل يمكن القول: إنهما حاولا في هذه المسرحية أن يبتعدا عن المعايير الجمالية الغربية، وأن يتبنيا بعض المعايير التي تضرب بجذورها في التراث الياباني. ولذا فعملية تذوق المسرحية والحكم عليها يتطلب معرفة مبدئية بهذا التراث وببعض الأنواع الأدبية اليابانية التي حاول المؤلفان أن يقوما بمحاكاتها.

يمكن القول في البداية - بشيء من التعميم الحتمي -: إن الجماليات اليابانية هي جماليات الحد الأدنى. انظر مثلاً إلى المنزل الياباني التقليدي بحجمه الصغير وحوائطه العارية، إلا من كوة في الجدار تشغلها لوحة بسيطة أو وردة. وانظر إلى أرضه العارية التي يغطيها حصير التاتامي الذي يُستخدم أيضًا كسرير أثناء الليل، ثم يُلف ويوضع في صوان جانبي صغير، لتتحول حجرة النوم إلى حجرة جلوس واستقبال. وانظر أخيرًا إلى طقوس تناول الشاي «tea ceremony» التي تتكون من عدة طقوس وحركات بسيطة، إذ يجلس المحتفلون فيما يشبه الصمت، يتبادلون أقداح الشاي المُزينة برسوم هادئة، وتعرض عليهم تُحف قديمة ينظرون إليها وإلى نقوشها، ويحاولون أن يتكهنوا بتاريخها، وقد يتبادلون بعض الأحاديث ذات الدلالات الفلسفية، ولكن بصوتٍ خفيض يشبه الهمس. ولعل أصدق مَثَل على جماليات الحد الأدنى هذه قصائد الهايكو (التي سنتناولها في فصلٍ آخر).

وثمة جانب آخر للجماليات اليابانية، فهى على السطح تبدو وكأنها جماليات النظام والاتزان، تفوق فى ذلك الجماليات المُحْدَثة فى الغرب، ولكن هذا الاتزان الظاهر لا يلغى -بأية حال- التوتر الحاد، ولا يقلل من الإحساس الغامر بوجود الصراع والفوضى، أو بأن حياة الإنسان يكتنفها اللاعقل والظلمة والشر. ولكن - ومع ذلك - فلا بأس، فبعد اجتياز غياهب الظلام سيصل الإنسان حتمًا فى آخر الأمر إلى التوازن والصفاء والسلام، فهذه وحدها هى القيمة النهائية.

ويقال: إن المصدر الدينىّ والفكرىّ الأساسىّ لهذه الجماليات الفريدة، هو تعاليم البوذية من مدرسة الزن التى تؤكد على أن ثمة هدوءًا وصفاء نهائيين كامنين خلف الظواهر الإنسانية المختلفة، وقد اتخذت هذه البوذية من الطبيعة رمزًا لعالم متغيِّر يمور بالأحداث التى يكمن فى باطنها الثبات والصفاء. ومهما كان مصدر الجماليات اليابانية فإن بنية المجتمع اليابانى فى عصوره الكلاسيكية والإقطاعية، خاصةً فى عصر حكم الشوجونات من آل توكوجاوا (Tokugawa 1868 - 1600)، الذى سُمى عصر السلام المسلح، تجسد بشكل كامل هذا التوتر والصفاء، حيث كان المجتمع مقسمًا بصرامة بين الطبقات المختلفة؛ من أرستقراطية إقطاعية تساندها طبقة الساموراى (المحاربون) من ناحية، إلى تجار وفلاحين من ناحية أخرى، وكان يتم عزل هذه الطبقات بعضها عن بعض، ولا يُسمح لها بالاختلاط إلا فى أحوال نادرة. وكان لكل طبقة فنونها وفكرها، بل وديانتها، ولعل طبقة الساموراى ذاتها -وهى بتشكيلها الطبقى الحضارى الفريد- تعبير عن النظام والتوتر وعن الصفاء والعنف، فهى طبقة عسكرية تخضع لمقاييس عسكرية وأخلاقية صارمة، يرتدى أعضاؤها زيًّا محدَّدًا، ويقصون شعورهم بطريقة محددة، ويسيرون حسب قواعد لا يمكنهم مخالفتها، وينتمون إلى نبيل إقطاعى يدينون له بالولاء الكامل، ويملك هو حق حياتهم وموتهم! فإن طلب من أحدهم أن يقتل نفسه فليس أمامه غير أن يفعل. ولكن حتى الانتحار ذاته (الهاراكيرى) كان يتم بطريقة طقوسية منظمة، فيوصى الساموراى بسيفه إلى أعز أصدقائه، ويكتب قصيدة ويقرؤها قبل أن يقوم بمراسم الهاراكيرى، ثم يغرس سكينه الحاد فى معدته ويشقها حسب عُرفٍ ثابت مستقر، وبعد ذلك يطيح أحد أصدقائه برأسه ليجهز عليه. إن حضارة اليابان - بكثير من التبسيط - هى حضارة شعر الطبيعة والألوان، ولكنها أيضًا حضارة التنظيم العسكرى والانتحار!

والمسرح اليابانى هو أيضًا تعبير عن بنية المجتمع اليابانى وعن جمالياته، وثمة اتفاق على

أنه توجد ثلاثة أشكال مسرحية أساسية فى اليابان، هى النوه Noh والكيوجن Kyogen والكابوكى Kabuki، وما يهمنا منها هو أولها وثالثها وحسب، أما الثانى فلا يعادلهما فى الأهمية، ومسرح النوه (والكلمة تعنى المهارة) هو أول الأنواع المسرحية فى الظهور، فقد وصلتنا أول نصوص مطبوعة فى أوائل القرن السابع عشر، ولكنها تُنسب إلى الكاتب كونامى Kwnami وابنه سيامى Seami اللَّذين عاشا قبل ذلك بقرن، ولكن النصوص التى كتباها تتسم بالنضج الشديد، كما أن من الواضح أنهما كانا يتبعان تقاليد أدبية راسخة، مما يدل على أن بدايات هذا النوع الأدبى قد تعود إلى ما قبل ذلك التاريخ بقرن أو قرنين، ولكى نفهم النوه لا بد أن نتناسى قليلاً الأعراف المسرحية المألوفة لدينا، وأن نفكر لا فى المسرح وإنما فى الأوبرا، باعتبارها نوعًا مسرحيًّا تشغل الحبكة فيه مرتبة ثانوية، ولا يشغل نفسه برسم الشخصيات ذات الأبعاد النفسية المركبة الدقيقة، وتلعب فيه العناصر غير الأدبية - مثل الغناء والرقص والديكور - دورًا لا يقل فى أهميته عن دور العناصر الأدبية. ويمكننا أيضًا أن نفكر فى المسرح الإغريقى القديم فى مزجه بين الموسيقى والمسرح والشعر، والظاهر أن تاريخ المسرح اليابانى يختلف بشكل جوهرى عن تاريخ المسرح الغربى، الذى أخذ تدريجيًّا يتخلص من الرقص والغناء والجوقة والشعر وكل العناصر اللفظية غير الدرامية، حتى أصبح النص المسرحى المكتوب يكاد يكون صالحًا للقراءة صلاحيته للتمثيل. وقد واكب ذلك تحدد فى رسم الشخصيات والحبكة، إلى أن وصل هذا الاتجاه إلى قمته فى المسرحيات الواقعية التى تقدم نفسها على أنها شريحة من الواقع. وقد انعكس كل ذلك على الشخصيات وبناء الحبكة بحيث أصبحت للحبكة بداية واضحة ووسط ونهاية محدَّدان، وأصبحت الشخصيات واقعية أو تطمح إلى أن تكون كذلك.

وعلى الرغم من أن الحركة المسرحية الحديثة فى الغرب تحاول جاهدة الانسلاخ من قبضة المسرح الواقعى، بحيث أعيد بعث المسرح الشعرى، وظهر مسرح العبث ومسرح الرعب ومسرح الأفكار، وهى كلها محاولات تسعى إلى الابتعاد عن التقاليد الواقعية، لتغوص فى النفس البشرية، لتصل إلى ما يكمن داخلها من حب وكُره ونور وظلمة، ولتذهب إلى عالم الأفكار والأشباح والأرواح، تتحرك داخله وتسبر أغواره بعيدًا عن حدود الواقع المألوف - على الرغم من هذا ظل الشكل الأساسى هو الشكل الواقعى، ولم تنجح كل المحاولات فى استعادة الأشكال المركبة الأولى. وفى نهاية الأمر صدَّر لنا الغرب -ضمن ما صدَّر لنا من بضائع وأفكار- هذا المسرح الواقعى، وهو الذى صاغ رؤيتنا حول ما نسميه بالمسرح.

أما المسرح اليابانى فقد ظل محافظًا على تداخل العناصر الفنية المختلفة، فمسرح النوه يستخدم القناع والإنشاد وغيرها من العناصر من الفنون الأخرى، ولا يهدف هذا المسرح إلى إنارة الواقع، أو حتى إلى التطهير من العواطف الزائدة (الكاثارسيس) على الطريقة الأرسطية، وإنما يطمح إلى الوصول إلى حالة تسمَّى «انتفاء العقل mindlessness» يتحد فيها الحدث والممثل، وتختفى الحدود بينهما.

وإذا كان المسرح الغربى يهدف إلى نقل معنى محدَّدٍ من خلال حدث وصراع، فإن مسرح النوه يهدف إلى نوع من أنواع السكون والصمت (وهو فى هذا الجانب يقف على طرف النقيض من الأوبرا)، وهذا مظهر من تأثير البوذية ولا شك، ولذا لا نجد فى النوه أحداثًا أو صراعًا، كما لا نجد حوارًا منطقيًا أو غير منطقىّ بالمعنى الغربىّ المألوف لدينا فى العالم العربىّ، ولا نجد شخصيات واقعية ترمى إلى أن تقدم لنا الواقع، فمسرحية النوه النماذجية عادةً ما تبدأ بالممثل الثانى (الواكى Waki) وقد وصل إلى مكان اكتسب شهرة ما بسبب حدث وقع فيه، ثم يظهر شخص آخر، وهو الممثل الأول (الشيت Shit) ليقص علينا قصة المكان التى هى فى واقع الأمر قصته هو، ثم تعود هذه الشخصية فى الفصل الثانى على هيئتها الحقيقية، فهى شبح الشخصية البطولية التى لقيت نهايتها المأساوية فى هذا المكان، ثم يستمر شبح البطل فى سرد قصته من خلال كلمات هى أقرب إلى الإنشاد الدينى والتمتمة السحرية، ومن خلال أصوات جوفاء ممطوطة، إلى أن نصل إلى الغناء الواضح. ويتخلل الإنشاد أو تصاحبه رقصات بطيئة أقرب إلى الباليه، تمثل حياة الشبح المعذَّب (من أهم العناصر فى مسرح النوه -من ناحية الأداء المسرحى- الطريقة التى يرفع بها الممثل قدمه ليطأ خشبة المسرح، فهى يجب أن تتم ببطءٍ شديد، وبطريقة تدل على معنى محدد مقصود). إن الدراما فى هذا المسرح قد تم ترويضها تمامًا، فهى رقص وتذكُّر ومناجاة للنفس، وإن كان ثمة موعظة أو درس فإننا نجد أنه لا يزال منتميًا لعالم السحر والضباب، فمعاناة الشبح مَرَدُّها فى أغلب الأحيان ارتباطه بالحياة ورغبته فى الانتقام، ولذا فهو يعود إلى المكان ويسكنه، وعادةً ما يقوم الممثل الثانى بمساعدته على التحرر من سطوة المكان بأن يصلى من أجله ومن أجل روحه (وهنا يظهر أثر البوذية مرةً أخرى، مختلطًا هذه المرة بالأصول الشامانية للمسرح اليابانى).

وكما أسلفنا يتميز المجتمع اليابانى الكلاسيكى بالفصل الحاد بين الطبقات، وقد عبَّر هذا عن نفسه فى فنونه أيضًا، فمسرحيات النوه كان لا يشاهدها إلا النبلاء الإقطاعيون وأتباعهم

من الساموراى، أما التجار والفلاحون فكان محرَّمًا عليهم مشاهدتها؛ ولذا كانت تُقام بعض عروض النوه السرية ليشاهدها الشعب! ثم ظهر فى نهاية الأمر مسرح خاص بالطبقات الشعبية دخلت عليه عناصر من النوه (أساسًا القصص)، وضم عناصر من تقاليد «مسرحية» أخرى، مثل الرقص والمسرح الكوميدى المعروف باسم الكيوجن Kyogen (وهى مقطوعات مسرحية قصيرة كانت تمثل بين مسرحيات النوه الجادة)، ومسرح العرائس البونراكو Bunraku -هذا المسرح هو ما يُعرف باسم مسرح الكابوكى- وهو مسرح مركَّب على الطريقة اليابانية، وكلمة «كابوكي» نفسها تعطينا مفتاحًا لفهم هذا المسرح، فـ «كا ka» تعنى «أغنية»، و«بو bu» تعنى «رقص»، و«كى ki» تعنى «مهارة»، فالكلمة بمقاطعها الثلاثة تعنى «المهارة فى الغناء والرقص». وبما أن المسرحية التى بين أيدينا هى محاولة مسرحية أمريكية استخدمت أشكال مسرح الكابوكى وتقاليده، فإننا سنتحدث عنه بشىء من التفصيل.

ازدهر مسرح الكابوكى فى وقت ازدادت طبقات التجار فيه ثراءً وازداد الساموراى فقرًا، وهى مرحلة تُعرف فى تاريخ اليابان باسم (الجنروكو «Genroku ١٦٨٨م - ١٧٠٣م)، فكان لا بد من إمتاع أعضاء هذه الطبقة الجديدة وخلق المجال أمامهم لإظهار ثرواتهم وإنفاقها (وكانت منازل الجيشا من أهم حلبات الصراع بين التجار والساموراى، حيث يتم الصراع بالنقود، سلاح التاجر، لا السيف، سلاح الساموراى). وكان الكابوكى شكلاً آخر من هذه الأشكال. ولكن تاريخ النوع الأدبى ككل مرتبط بمرحلة حكم الشوجونات من آل التوكوجاوا. وتعود جذور هذا الشكل المسرحى -مثل النوه- إلى عالم الأساطير والعناصر الشامانية والفلكلورية المختلفة، ولكنه ظل بمنأى عن الرقابة الأرستقراطية العسكرية، ولذا فقد تطور تطورًا مغايرًا عن النوه، على الرغم من ارتباطهما، وعلى الرغم من محاولة الكابوكى تقليد النوه فى كثير من المناحى. ويبدو أن الكابوكى قد ارتبط فى بداياته بالدعارة التى كانت تمارسها النسوة بعد عرض الأونا كابوكى، أى كابوكى النساء، الذى حرَّمته الحكومة بعد حين (لحماية الأخلاق العامة خاصةً أخلاق الساموراى، إذ أن تآكل الساموراى كان يعنى تآكل النظام السياسى ذاته). فظهر الواما شوكابوكى، أى كابوكى الرجال، وهو الشكل الذى أخذ فى التطور ابتداءً من القرن السابع عشر.

ولكن سرعان ما تجاوز الكابوكى هذه الأصول الشعبية والحسية، وبدأ فى التحول ليكون مسرحًا حقيقيًا، إلى أن أصبح مسرحًا مدركةً هويته وإمكاناته، وله تقاليده الفنية

المحددة، وقد وصل هذا المسرح إلى هذه المرحلة على يدَ الكاتب شياكاماتسو مونزايمون (Chiakamatsu Monzaemon 1635–1742) أهم مؤلفى الكابوكى. وظهرت أُسر من الممثلين توارثت مهنة التمثيل، وأرست قواعده وجعلت منه فنًا راقيًا (ومسرح الكابوكى يسمَّى بـ« مسرح الممثلين » لأنه يعطى فرصة للممثل كى يُظهر إمكاناته ومهاراته فى الأداء). ومن أهم هذه العائلات عائلة إيشيكاوا دانجورو (Ichikawa Danjuro 1660 - 1740)، صاحب الأسلوب المعروف باسم الأراجوتو aragoto أو الأسلوب الخشن أو أسلوب المبالغة. وكل أبناء دانجورو ممن يعملون بالتمثيل يحملون نفس الاسم مضافًا إليه رقم مسلسل يبين مكانه فى السلالة. وقد قام دانجورو السابع (١٩٧١م - ١٩٨٥م) بدراسة مسرح النوه، وقدم أول مسرحية كابوكى تحاول أن تظل مخلصة بقدر الإمكان لتقاليد النوه وقريبة منه، وهذه المسرحيات لقربها من أسلوب النوه تستخدم شجرة الصنوبر كعنصر أساسى فى الديكور المسرحى تمامًا مثل النوه، فللشجرة -فى الوجدان اليابانى- دلالة دينية عميقة، فهى من أهم معابر الآلهة إلى البشر، وإحدى البُقع التى تحل فيها. ويظهر صدى هذا فى مسرحية **افتتاحيات الهادئ** فى المنظر العاشر من الفصل الأول، حيث يصف لنا الرجل العجوز مكانًا كان عامرًا بالأشجار، بالقرب من البيت الذى وقِّعت فيه المعاهدة بين اليابان والولايات المتحدة، أى أن الآلهة كانت - حتى تلك اللحظة - لا تزال قاطنة فى الأرض، ولكن بعد توقيع المعاهدة، وبعد عمليات التحديث، تنزع القداسة عن اليابان وتختفى الأشجار وترحل الآلهة. وقد استمر نسل دانجورو حتى القرن العشرين فى القيام بتمثيل مسرحيات الكابوكى.

وجماليات الكابوكى تختلف عن جماليات المسرح الغربى عامة، كما تختلف -فى بعض النواحى- عن جماليات مسرح النوه الأرستقراطى رغم تأثره به. ولعل من أهم سمات مسرح الكابوكى -من وجهة نظرنا على الأقل- أنه لا يعتمد على عنصر الإيهام، فهو مسرح تتداخل فيه الحقيقة مع الوهم، وقد قال مونزايمون، محددًا نظريته الجمالية: « إن الفن يقع فى الحدود المبهمة بين الحقيقة والوهم». أى أنه فن لا يدور فى إطار مذهب المحاكاة الغربى؛ ولذا فنحن نجد فيه لحظات من الحقيقة الكاملة الحرفية، تتبعها لحظات أخرى من الخيال الذى يقترب كثيرًا من الهذر الذى لا معنى له، كما أننا نجد لحظات أخرى تتداخل فيها الحقيقة والخيال والجد والهذر. ولعل المنظر الافتتاحى فى مسرحيتنا هو محاولة لنقل هذه الروح، فاليابان ذاتها فى آخر عصر حكم الشوجانات تقع فى هذه المنطقة التى يتداخل فيها الوهم والحلم مع

الحقيقة والواقع، بلد يتسم بالجمال أكثر من اتسامه بالواقعية. والشوجن نفسه -صاحب الحول والطول - فى حالة غيبوبة شبه دائمة، والحلول التى تطرحها حكومة الشوجن فى مجابهة الغزو الأمريكى حلول تبعث على الضحك، ولكنها أيضًا تستدعى الدموع.

وللوصول إلى هذه الحدود المبهمة، التى تلتحم فيها الحقيقة بالوهم، يلجأ كُتَّاب الكابوكى إلى عدة أساليب وأشكال وحيل مسرحية، وأول هذه الأشكال هى استخدام الرقص كعنصر تعبيرى أساسى، وليس مجرد زخرفة أو إضافة، وتتكون بعض المناظر من مجرد رقصة تصاحبها أو لا تصاحبها كلمات (يظهر الكومودوربيرى -قائد الأسطول الأمريكى الذى فرض الانفتاح على اليابان- فى نهاية الفصل الأول على هيئة أسد يؤدى رقصة وحشية تنقل لنا مدى ضراوة الحضارة التكنولوجية الغازية دون أن يتفوه بأية كلمة)، كما أن العرائس هى الأخرى تلعب دورًا كبيرًا فى مسرحيات الكابوكى، ويحملها أشخاص يرتدون السواد رمزًا إلى أنه لا يمكن رؤيتهم (يظهر الإمبراطور فى المنظر الأول من الفصل الثانى، على هيئة دمية لا حول لها ولا قوة).

ومن الأساليب المسرحية الأخرى ما يسمَّى (بالميشى يوكى Michiyuki)، وهى أن يقوم ممثلان برحلة وهما على خشبة المسرح، فيصفان - دون أن يتحركا من مكانهما - رحلتهما والأماكن التى يمران عليها للجمهور، أو يتجاذبان أطراف الحديث، ثم يعلنان الوصول إلى نهاية الرحلة بعد بضع دقائق. (الرحلة إلى أوراجا فى المنظر السادس مع الفصل الأول).

ومن أهم الأساليب المسرحية المستخدمة فى الكابوكى، والتى تهدف إلى الوصول إلى المنطقة بين الحقيقة والوهم، ما يسمَّى بالعرض الصامت (داناماري Danamari)، وهى «مسرحية داخل مسرحية»، يتحرك فيها الممثلون على خشبة المسرح وهم يؤدون حركات ذات إيحاءات بليغة، فى الوقت الذى يغنى فيه المنشدون أحداث القصة. والقصص التى ترويها مثل هذه المسرحيات عادةً ما تكون مفكَّكة، وموضوعها فى أغلب الأحيان هو تدريب الشباب على فن منازلة مخلوقات الغابة الغريبة. وقد أخذ الكابوكى كذلك من النوه حيلة المروحة التى تتحول إلى أشكال مختلفة حسب أحداث المسرحية، وغنى عن البيان أن تحولات المروحة هذه تمنع الجمهور من الانزلاق إلى أية مقارنة بين المسرح والواقع، (ولعل أقرب شىء إلى العرض الصامت فى مسرحيتنا هو القصة التى يسردها أمراء الجنوب أمام الإمبراطور لحثه على أن

يمسك بزمام الأمور، فى المنظر الثالث من الفصل الثانى، وقد استخدم فيها حيلة المروحة متعددة الأشكال).

والديكور المسرحى فى الكابوكى ثرى لأقصى حد، يحاكى الواقع أحيانًا، فتظهر سفن بمجاديف وحرائق (كما هو الحال فى مسرحنا)، ولكن يظل الاهتمام بالألوان الجميلة سائدًا. كما أن الديكور -مهما كانت واقعيته- بمجرد الاستعداد لأداء رقصة ينحل ليصبح جزءًا من عالم غنائى راقص. ومن أهم عناصر الديكور المسرحى الملابس التى يتم انتقاؤها بعناية فائقة، والتى توظف فى تحديد طبقة الشخصية، بل وتطورها النفسى والأخلاقى، إذ يلجأ مؤلفو الكابوكى إلى تغيير ملابس الشخصية فى المسرح أمام الجمهور، كتعبير مجازى عن تطورها. (وهذا هو ما يحدث للإمبراطور فى المنظر الأخير من المسرحية، إذ يتحول من طفل عاجز يرتدى رداءً يابانيًّا تقليديًّا إلى ملك يرتدى زيًّا يشبه أزياء ملوك الغرب فى العصر الحديث. وانظر أيضًا المنظر الرابع من الفصل الثانى، حيث يتبنى كاياما الأردية الغربية [القبعة والمونوكل وساعة الجيب] بدرجات متزايدة تعكس ازدياد تبنيه القيم الغربية).

كما أن الأداء التمثيلى ذاته يؤكد الاستمرارية بين عالمى الحقيقة والوهم، فهو قد يبدأ واقعيًّا، ثم تزداد العواطف تأججاً ليصبح ميلودراميًّا، ثم يتحول إلى أغنية. ويمكن للممثل أن يخاطب الجمهور مباشرةً، بل ويمكنه أن يشير إلى اسمه فى الواقع وإلى بعض إنجازاته.

ولعل أسلوب التمثيل المسرحى المسمى بـ «المى Mie» هو خير مثل على جماليات الكابوكى، وهو يعنى أن يتوقف الممثل فى حركة مُبالغ فيها، ويتجمد فى مكانه وتَحْولُ عيناه، ثم يأخذ الراوى المنشد فى التعليق على ما قال. والحوار بين الشخصيات يمكن أن يكون أنيقًا مُبالغًا فى أناقته يشبه الحوار فى مسرحيات النوه، ولكنه أحيانًا أخرى يمكن أن يكون عاميًّا أو خليطًا منهما. (وتعدد الأساليب شىء يلمسه القارئ فى مسرحيتنا، فالحوار يأخذ أحيانًا شكل القصائد القصيرة التى تتبادلها الشخصيات، أو شكل المونولوج، أو الأغانى، أو الحديث العامّى المباشر). وفى هذا الإطار ليس من المتوقع أن نجد شخصيات سطحية أو مركبة، وإنما سنجد شخصيات يتطلب تصنيفها أُطُرًا مختلفة تمامًا. فهناك شخصيات أرستقراطية وأخرى شعبية، وشخصيات ذات دلالة عميقة وأخرى ليست لها دلالة كبيرة، وهى شخصيات لا تتطور على المستوى النفسى أو الأخلاقى، بل كلٌّ منها يجسِّد عناصر فلسفية أو أخلاقية أو

لحظات تاريخية معينة؛ ولذا فإن بحثنا خلالها عن الصدق النفسى كالجرى وراء سراب! فعلينا أن نقنع بأن نرى شخصيات تتحرك داخل إطار عام، ونسيج مسرحى متسع، تكتسب دلالتها منه وتكسبه هى ثراءً وتنوعًا.

والممثلون فى الكابوكى لا يرتدون أقنعة، كما هى الحال مع النوه، وإن كانوا يصبغون وجوههم بأصباغ فاقعة مختلفة. ولا يزال التمثيل حكرًا على الرجال الذين يتقمصون الأدوار الرجالية والنسائية على السواء، ولكن من أهم العناصر فى مسرح الكابوكى علاقة الممثل بالجمهور، وهى علاقة يحددها شكل خشبة مسرح الكابوكى، الذى تعود أصوله إلى خشبة مسرح النوه، والتى تم تعديلها فأضيف إليها عام ١٧١٦م الهاناماشى Hanamacgi (أى طريق الورود)، الذى يمتد من آخر الصالة من جانبها الشمالى حتى خشبة المسرح على ارتفاع يوازى رءوس الجماهير المفترشة الأرض (ثم أضيف المسرح الدائرى عام ١٧٥٨م). وكان الهاناماشى يُستخدم فى بداية الأمر لتقديم الورود إلى الممثلين، ولكنه استخدم بعد ذلك فى دخول وخروج الممثلين، بل وفى اتخاذ وضع المسير السالف الذكر. والهاناماشى يتيح الفرصة للممثلين للاختلاط بالجمهور، الذى قد يلقى عليهم بالزهور استحسانًا (أو يقرص أقدامهم استنكارًا). كما أنهم يمكنهم أن ينادوا على الممثلين بأسمائهم، وكان الممثلون بدورهم يستجيبون أحيانًا لمثل هذه النداءات، كما أن بعض الممثلين كانوا يوقفون العرض ليخاطبوا الجمهور خارج النص. ومسرح الكابوكى مزوَّد بستائر لا تُرفع ولا تنزل وإنما تُزاح جانبًا، ويجلس على يسار المسرح الراوى المنشد (أو الچوروری Joruri)، وبجانبه لاعب آلة الساميزن Samisen، يضاف إليه أحيانًا أوركسترا صغيرة.

وتقسَّم مسرحيات الكابوكى إلى المسرحيات التاريخية (الچيدايمونو Jidaimono)، والمسرحيات العائلية (السيوا مونو Sewamono). والنوع الأول يتناول عالم الأرستقراطية، وينقسم إلى قسمين: مسرحيات الأسرة المالكة وشئون البيت الإمبراطورى، وقسم يسمى مسرحيات الفضائح، وهى مسرحيات العصر (وإن كانت عادةً ما تُنسب إلى عصر سابق!). أما المسرحيات العائلية فتتناول الطبقة المتوسطة، والموضوعات المرتبطة بها من حبٍ وانتحار ومكافأة الفضيلة وعقاب الرذيلة وأهمية الواجب. وإذا كان الحوار فى المسرحيات التاريخية ينحو منحى أسلوبيًا أنيقًا، فإنه ينحو منحى واقعيًا فى المسرحيات العائلية. وكان عادةً ما تقدم المسرحية التاريخية ثم المسرحية العائلية، ويتخلل العرضين بعض الرقصات، وإن كان

بعض كُتَّاب الكابوكى قد جمع بين النوعين فى مسرحية واحدة. ويبدو أن سوندهايم وويدمان قد آثرا اتباع ذلك النمط الأخير، فمسرحية **افتتاحيات الهادئ** تجمع بين طبيعة المسرحية التاريخية (مسرحيات الأسرة المالكة حيث يتم الحديث عن الإمبراطور، ومسرح الفضائح حيث يتم الحديث عن «الشوجن»)، وبين طبيعة المسرحية العائلية التى تتضح فى الأحداث الخاصة بحياة بعض الشخصيات، كما أن العنصرين يلتقيان فى بعض المناظر، حيث تمتزج الأحداث التاريخية بالأحداث الشخصية.

وكان العرض من الكابوكى يستمر يومًا بأكمله من الشروق إلى الغروب؛ ولذلك كان الجمهور يحضر معه الطعام والشراب، أو يشتريه من الباعة، كما كانوا يدخلون ويخرجون حسب احتياجاتهم. وغنى عن القول أن مثل هذا العرض المسرحى لا يمكنه أن يتسم بالوحدة العضوية على الطريقة الغربية، وإنما له وحدته الخاصة. وغنى عن القول -أيضًا- أن الأعمال المسرحية من طراز الكابوكى لا يمكن أن تكون لها بداية ووسط ونهاية، فهى تتطور بطريقة مغايرة تمامًا، فهى لا تأخذ شكل الخط المستقيم، أو عملية التركيب التراكمية المألوفة. وشخصيات مثل هذا المسرح لا يمكن أن تكون واقعية تتسم بالصدق النفسى، فالشخصيات هنا بعضها يمثل طبقات أو تشكيلات حضارية، أو شخصيات تاريخية، أو أرواحًا شريرة.. أو كل هذه الأشياء معًا (مثل الكومودو بيرى).

إن مسرحية **افتتاحيات الهادئ** تنتمى فى كثير من النواحى إلى عالم الكابوكى، ولذا فأية محاولة نمطية ساذجة ترمى إلى تصنيفها أو تقييمها على أسس غربية تقليدية مألوفة، لا بد وأن تنتهى بالإخفاق.. فهى عرض مسرحى سمح سخى، يترك عالم الفن ليذهب إلى التاريخ ويترك التاريخ ليدخل عقل الإنسان وروحه، ويحوم بسهولة ويسر فى الظاهر والباطن، ويرفرف بين الحقيقة والواقع، وهو عمل له منطقه الخاص وجماله المركب (إن صح التعبير) والذى سيمكننا التمتع به لو طرحنا جانبًا رؤيتنا الغربية، التى تربط بين الجمال من جهة والتناسق والتجانس من جهة أخرى، والتى تعرِّف الوحدة بطريقة عضوية استبعادية ضيقة، وهو عمل يمكننا أن نقدِّره حق التقدير لو استقرأناه هو ذاته بحثًا عن قواعده، ولو وضعناه فى سياق التقاليد المسرحية اليابانية وجمالياتها.

ونفس الكلام ينطبق على مضمون المسرحية وأحداثها وبنائها، التى قد يصعب فهمها دون فهم الأحداث التاريخية التى تتناولها، فبناء المسرحية الفنى مرتبط إلى حد كبير بهذه

الأحداث، إذ قسمها المؤلفان إلى فصلين أساسيين، وقسما كل فصل إلى عدة مناظر، والفصل الأول منها يتناول اليابان الإقطاعية، ومن المعروف لدى دارسى التاريخ اليابانى، أنه بعد عشرات السنين من الصراعات العسكرية، بين الأسر الإقطاعية، قام القائد العسكرى الشوجن توكوجاوا عام ١٦٠٠م بفرض هيمنته على اليابان كلها، باستثناء بعض المقاطعات النائية، ليوحدها باسم الإمبراطور (الذى كان مجرد ألعوبة فى يده)، ويفرض حكمًا عسكريًا قاسيًا، وعزلها عن العالم الخارجى تمامًا، وجعل من الاحتكاك بالأجانب جريمة.

ومما ساعد اليابان على تحقيق هذه العزلة شبه الكاملة موقعها الجغرافى، فهى جزيرة نائية منعزلة عن العالم، مما جعلها تقع خارج الشبكة الإمبريالية، التى كان العالم الغربى قد بدأ فى نسجها ابتداءً من أواخر القرن السادس عشر، حينما اتجه إلى الأمريكتين، ثم بعد تحوله بعد ذلك إلى آسيا وأفريقيا مع أواخر القرن الثامن عشر، وبداية القرن التاسع عشر حينما قام نابليون بغزو مصر (ومصر فى هذا هى عكس اليابان تمامًا، فهى الضحية الأولى دائمًا للمشروعات الإمبريالية الغربية منذ أيام الإسكندر الأكبر!). وقد استمر حكم الشوجن زهاء مائتى عام، عاشت اليابان (نيبون باليابانية) أثناءها حياتها بأفراحها وأتراحها وجمالها وقبحها، لا تواجه أية تحديات داخلية أو خارجية خطيرة، فى ظل عالم إقطاعى جميل، ولكنه غير حقيقى بمقاييسنا النفعية المعاصرة، بناؤه الطبيعى هرمى صارم، ولذا فهو رغم اتساقه الظاهرى يخبئ قدرًا كبيرًا من العنف. وفيما يلى وصف لهذا العالم:

نيبون المملكة الطافية، إمبراطورية على شكل جزيرة، عاشت عدة قرون فى سلام تام، لم يكن الغزاة القادمون من البحر مصدر قلق لها، بل كنا هنا نلقى الأجانب بالترحاب، لكنهم استغلوا صداقتنا، ولذا طردناهم بعيدًا منذ مائتين وخمسين عامًا، بمقتضى مرسوم مقدس أصدره الشوجن العظيم توكوجاوا، وأمرناهم بألا تطأ أقدامهم تربة أجدادنا مرة ثانية، ومنذ ذلك الوقت إلى اليوم -فى شهر يوليو ١٨٥٣م - لم يكن ثمة ما يهدد المسيرة الصافية لأيامنا الرتيبة.

(...)

«فى منتصف العالم تطفو
فى منتصف البحر
تنأى
فى منتصف البحر

فى بعض الأنحاء
تحرق رايات لملوك
فى أنحاء أخرى
العجلات تدور
تندفع قطارات تسعى تلتهم القضبان
وحروب تغنم
تتخلق أشياء.. تصنع
فى بعض الأنحاء..
هناك
بعيدًا..
ليس هنا..
وهنا لا نفعل شيئًا
إلا أن نرسم ساترنا الخشبى
أجل.. تنسيق سواترنا
كى نجلس فى الخلف
نتأمل ما رسم عليها
فالمشهد..
أجمل من كل حقيقة
أما خلف المشهد
تنزلق الأجزاء على الجانب
تنطرح عناصر أخرى
وسواتر..
تنفتح على مصراعيها
تتداعى مشاهد أخرى
تشبه تلك المنزلقة

لا تحتشد جموع

أو تتطلع

هذا، فى حين..

فى بعض الأنحاء

تحرق رايات للملوك

ليس هنا

فهنا

يمضى الإعصار كما جاء

فى منتصف البحر

وأمانينا تبقى

فى منتصف البحر

أما فى أنحاء أخرى

آلهة تنهار..

والآلات تدمدم، تصخب

والطرق تشق،

وتدور تروس الساعات

فى أنحاء أخرى

قد تجد نبيين ازدانوا بالتيجان

هناك،

وليس هنا».

وتستمر الأغنية لتتحدث عن النشاطات الأخرى التى يقوم بها اليابانيون مثل زراعة الأرز والأقواس وتنسيق الزهور وشرب الشاى وزراعة الأرز.

«فهنا

لا نزرع إلا الرز

صنم الرز.. أجل

(الممثلون يؤدون حركات تعبيرية دالة على

المشهد)

فالرز..

يزرعه الفلاحون

ويباركه الكاهن

الرزّ..

يجمع للسيد

كى يشريه التجار

والحرفى الصانع سيفًا

يعطيه إلى السيد،

من يشرى ما يحميه السيف

بضعف السعر

يدخل الرز عبر المرىء

ثم يوم جديد يجىء

تنهار الآلهة هناك

فى بعض الأنحاء

ليس هنا

نائية عنا الأحداث

فى منتصف البحر

مثل الشىء الشاخص والمنعكس على المرآة

فغدًا يشبه هذا اليوم

فى منتصف البحر

وفى أنحاء أخرى

يتدفق دم

تنمو الأفكار وتتشابك

والطرق الوعرة ترتاد

تورق فيها الأصوات

ومديح النسوة يعتاد

فى بعض النواحى

لكن

ليس هنا».

كل ما فى اليابان الإقطاعية يابانى، متوازن، منغلق على نفسه. ولكن فجأة يأتى الأجانب، ولم يكن فى تجربة اليابانيين ما يساندهم على فهم ما يحدث لهم. ومن هنا تأتى أغنية الصياد الذى شاهد السفن الأمريكية فيتملكه الفزع:

«كنت ..

منتصبًا فوق الشط

بالقرب من الجُرُف

فى أوشيما

أطرح للشمس المشرقة شباكى

كنا فى الأيام الأولى من يوليو

وشرايين اليوم يتخللها قيظ الصيف

وبينا أفرك عينى

وبالصدفة،

حين تطلعت إلى البحر..

فإذا أربعة تنانين سود

من عند حواف الإبصار..

تأتى

وتشق ضباب الأمواج

تزأر فى اليم

وتنفث فى الجو النيران

فركضت

وكنت أسب

وتنهب قدماى الغيطان

أصرخ فى وجه العالم

« أربعة تنانين سود

تنفث فى الجو النيران! »

مادامت بالأقدام الأرض

وانفطرت فوقى السماوات

وظننت العالم ينهار».

وبالفعل ينهار عالم اليابان القديم! واستخدام مفردات وصور مثل التنانين السود، التى تزأر وتنفث النيران، بيّن مدى عجز اليابان الإقطاعية أمام هذه السفن الحديثة العسكرية، التى جاء بها الكومودور برى، ويدور حوار غنائى بين اثنين من اليابانيين؛ واحد منهما (مابخيدو) عاش فى الولايات المتحدة (بطريق الصدفة) ويعرفها حق المعرفة، والآخر (كاياما) يعيش فى داخل العالم الإقطاعى القديم الجميل غير الحقيقى:

ائتلاق المطر

على ورقات البتولا المفضضة اللامعة

مثل دمعك سيدتى!

حان دورك

(يغنى):

قطر المطر

يتجمع

ينساب عبر الجدران

تلك التى تتعرج
مثل الطريق المؤدى
لبوسطن
دورك
الضباب يحوم
مثل همس الحرير
حين تركع سيدتى
دورك
الضباب ائتلق
مثل أصداء مصباح
فى شوارع بوسطن
دورك
هل تهمس لى
من خَلَل حقول الأحلام؟
دورك
الريح تدمدم
هل تحسبنى خصمًا؟
أتريد أعود إلى المنزل؟
دورك.
لست بلبلاً
لكنها تحب صوتى
لأنه يبثها الأغانى
زوجتى حبيبتى
دورك
لست بلبلاً

صوتى يجوب آفاقًا لها

ويحتوى أغنية المحيط

أمريكا

ولكن حكم الشوجن كان قد تكلس تمامًا، ونخبته العسكرية الإقطاعية الحاكمة لم تكن قادرة على استيعاب الموقف، وتأتى أم الشوجن لتنبهه إلى خطورة الموقف، ولكنه فى حالة غيبوبة كاملة!

فتحاول الأم لفت انتباهه وإيقاظه:

« مولاى

هذا يوم الفأر

لم تبق سوى أيام أربعة

وأراك..

مشغولاً بضيوفك

حتى لم تتحدث - بعد -

هل تسمح يا مولاى

أن أبدأ بالتذكير

- دون الرغبة منى -

بالحادث خلفك - يا مولاى -

إن تنظر فلسوف ترى

السفن الرابضة هناك

تلك القابعة طوال اليوم

تطوى فى الأحشاء رسالة

أم تُقلع يا مولاى؟

وألف دليل يبدو يا مولاى

وتنوى أن تبقى، يا مولاى..

يا مولاى... »

(ينظر وراءه، تتألق السفن فى وهن، يحدّق دون حراك، يرمق أمه بنظرة وهو منزعج، تشير للطبيب كى يحضر الشاى).

«ما قولك مولاى:

بشربة شاى؟

برحيق أقاح

ترياق شفاف يا مولاى

لمتاعب قد تحدث يا مولاى

(تظهر علامات الامتعاض على الشوجن من

مذاق الشاى)

مولاى

هل تشعر أنك تتحسن؟

حسنًا! والآن

ما فحوى المزعوم رسالة؟

هل تغدو الحكمة فى التأجيل

يا مولاى؟

هل يمكن عند غروب الشمس

أن نلجأ للعراف

يا مولاى؟

(يستعيد الطبيب الشاى من الشوجن)

يا مولاى الأكرم؟».

ويأتى العراف ويتنبأ بأن كل الدلائل تشير إلى أن المستقبل وردى، فيشد الشوجن أنفاس نرجيلة محشوة بالأفيون؟ وتستمر الأم فى تذكيره:

«هذا يوم الثور

ثلاث ليال بقين

ويوشك يوم على الانصرام
وعندى قليل من الصدمات
مليكى..
وعندى آخر
دعنى أبدأ بالتذكير
معذرة للتكرار
تلك السفن الرابضة هناك
القابعة طوال اليوم
رغمًا عنا.. رغمًا عنك
متغطرسة
تطوى فى الأحشاء رسالة
لم تقلع
يا مولاى
تنوى أن تبقى، يا مولاى..
أم أنت فوجهك يشحب..
ما قولك يا مولاى...
بشربة شاى
برحيق أقاح
يا مولاى...
ولنقدح بالفكر الأذهان
إن نقدر
ماذا نصنع فيما جاءتنا الأقدار؟
ليت الشاى
قد هدَّأ من روع الشوجن،
ماذا يا مولاى

لو أننا نسأل أتباع

كونفوشيوس

الصوفيين الحكماء

أصحاب الحل الأمثل فى كل الأرجاء؟ ».

فيقول الكهنة الكونفوشيوسيون: إن اليابان مقدسة، وإن محاولة السفن الغربية خرق قانون البلاد هو مجرد وهم! وينتهى هذا الجزء من المسرحية بكلمات الأم:

« هذا يوم الأرنب

لم يبق سوى يوم واحد

والدنيا تذرف أمطاراً

فالسفن الرابضة هناك

تقبع - ما زالت - لليوم

فى نفس الموضع

ما كانت تربض فيه

فى يوم الفأر..

آه!.. وعلى ذكر اليوم الأول

يا مولاى..

(يسقط الشوجن)

مولاى..؟

(يموت الشوجن) ».

وتصرح الأم بأنها وضعت له سمًّا فى الشاى:

« إن الشاى المخلوط

يا مولاى

برحيق أقاح

تنويع محدود للحن الأصلى

والخطة -ما أعددت- بطيئة
لكنى أعرف ميزتها
هل تعرف ما أورثك أبوك؟
بنيته الجسمية،
ولهذا تستغرق وقتًا
يا طول استغراقك!
يا مولاى!
(وهو يغوص)
أتظن بأنى مخطئة يا مولاى؟..
(يحاول أن يقول شيئًا)
كلا، دعنى أتحدث
حين يكون الشوجن ملتفًّا بوشاح
الضعف،
فحتمًا سيكون الشاى قويًّا
يا مولاى ...
(يسقط ثانيةً)
مولاى..؟
البراعم تسقط فوق الجبل
وفوق البراعم يهوى الجبل
كل شىء..
قابل للسقوط».

يتم قتل الشوجن، ولكن ما العمل مع الأمريكيين؟ يظهر عجز اليابان الإقطاعية، وعدم إدراكها طبيعة التحدى التكنولوجى والعسكرى الغربى فى محاولة مضحكة/ مبكية كى تحفظ قداسة «نيبون»! إذ يقول أحدهم: إنه لا يوجد قوة على سطح الأرض تستطيع أن تمنح

الأمريكيين من الرُّسُوِّ. ولكن يقترح أن يرسوا فى كانا جاوا، فالمرفأ هناك صغير للغاية، ومن ثم يمكن تغطية كل رماله بالحصير اليابانى (تاتامى)، ويعد هناك منزل خاص لعقد المعاهدات، ثم تتلقى اليابان الرسالة التى يحملها كومودور بيرى بالحفاوة، والوعود المخلصة الكثيرة وبإرسال الرد. وبعد أن يمضى الغربيون ويرحلوا، ندمر المنزل ونحرق الحصير، وبذلك يذهب الأمريكيون دون أن تطأ أقدامهم أرض اليابان المقدسة!

ولكن الكومودور ماثيو -كالبريث بيرى- له رؤية مغايرة، فقد أتى يمثل المصالح التجارية الصلبة للولايات المتحدة ومشروعها الاستعمارى (لا يدرك كثير من العرب أن ثمة مشروعًا إمبرياليًّا أمريكيًّا قديمًا، ولعل جهلهم بهذا المشروع مرده أن ساحته كانت أمريكا اللاتينية وأجزاء من آسيا مثل الفلبين، بعيدًا عنا فى الشرق الأوسط. وما فَتح اليابان للتجارة الغربية الحرة [«الانفتاح» بلغة فترة السبعينيات!] إلا ثمرة من ثمرات هذا المشروع القديم).

وقد كتب بيرى فى مذكراته الشخصية يوم ١٤ يولية ١٨٥٣م: يحرك الأمل قلبى، إذ أشرف على الترتيبات النهائية للحظة التاريخية التى سترسو فيها سفنى فى كاناجاوا. إن اليابانيين سوف يتقبلون - عن طيب خاطر - الافتتاحيات المعقولة الهادئة التى يمثلها خطابنا الودود لهم، لكن إذا كان أملى سيخيب، وإذا أبدى هذا الشعب -نصف المتحضر- ترددًا فى التخلى عن سياسة العزلة التى يتبعها؛ فسأكون على استعداد لضمهم إلى مجمع الأمم المتحضرة، بأية وسيلة أراها ضرورية، و«الوسائل الضرورية» معروفة لدينا جميعًا، نحن الذين امتد بنا العُمر لنرى ما يحدث فى العراق. وينتهى هذا الفصل بالكومودور فى هيئة أسد متوحش، يرقص رقصة كلها خيلاء، تعبيرًا عن الانتصار.

ويتناول الفصل الثانى ما يحدث لليابان بعد هذا الانفتاح، ويتقاطر السفراء الغربيون كالطيور الجارحة، وأولهم بطبيعة الحال السفير الأمريكى:

«أمريكا عادت كى تبقى
زمنًا سيطول، يطول
فى السابق جئنا تحملنا
بعضٌ من سفن الأسطول
ورحلنا لنعود المرة
بسفائن من نسل الغول

ها نحن رجعنا ونقول

هالو.. هالو.. هالو..

هالو للميناء الواسع

يحتضن تجارتنا».

ويطلب الأمريكيون من اليابانيين أن يتحلَّوا بروح رياضية، خاصة وأنهم أحضروا عدة منتجات عصرية، مثل الأسمنت والمصعد.. ومع هذه المخترعات النافعة أشياء أخرى!

« .. وكذلك مدفع نطلقه

يدوى فى الأسماع تحية

تسمعه الآن

فلتطلق

قل هالو!

إنه الاتفاق

أيلقى قبولاً لديك؟

وإذا لم يكن فبيرى عنيف.. عنيف».

فيوقع اليابانيون الاتفاق، ويعقب أمريكى:

« أحسنت صنعًا!

أخيرًا يتم اتفاق

سيحضرنا مرة ثانية

وأولى نتائجه فى التجارة

احتكار البريد».

ثم يتوالى السفراء الغربيون الواحد تلو الآخر، أولهم السفير البريطانى الذى يقول:

« من فضلكم

أنا حامل من جلالتها

الملكة ڤيكتوريا رسائل

فقد سمعت أنكم ضالعون بسلك التجارة

(...)

« أنا أعتقد أن تلك الرسائل تحمل بعض اقتراحاتها

للملك

فإن لم تلاق قبولاً لديه

فذلك سوف يثير الغضب

وأما إذا الحظ ابتسم

فسوف يكون الرضا مرتقبًا

ليأتى بعدى سفير يدوم ».

ثم يأتى السفير الهولندى:

« هذا حسن

فنحن لا نريد

غير مرفأين

واحد يكون خاليًا من الصخور

ماذا تقول فى

نجازاكى؟

مرفآن

للكاكاو واحد

وناجاساكى.. يا!

فلتوقع ها هنا! ».

ثم يأتى أخيرًا السفير الروسى.. ويحصل الأمر المتوقع: لقد نشب النزاع بين السفراء جميعًا؛ ليحصل كلٌّ على مزيد من الامتيازات!

وقد نجم عن استسلام نظام الشوجن لهذا الغزو الغربى أن تمرد نبلاء الجنوب، وأعادوا

للإمبراطور سلطته، وأسقطوا الشوجن فيما سُمى «استعادة الميجى Meiji (٣ يناير ١٨٦٨م)، وطرحوا شعار «أكرموا الإمبراطور، اطردوا البرابرة». ومنذ ذلك التاريخ بدأ «عصر الميجى» وهى عبارة تشير إلى فترة الحكم الطويل للإمبراطور موتسو هيتو (١٨٦٨م - ١٩١١م)، الذى عُرف بعد وفاته باسم «ميجى»، والكلمة تعنى حرفيًّا «الحكم المتلألئ». وشهدت هذه الفترة فى التاريخ اليابانى انحلال البناء الاجتماعى الإقطاعى وعودة الإمبراطور - بعد مئات السنين من العزلة - إلى ممارسة سلطاته، وقد صاحب هذا التحول دخول الأشكال الحضارية الغربية إلى اليابان، وتستمر عملية التحديث، ولكن تحت رايات يابانية.

وفى تصورى أن الموضوع الأساسى الكامن فى المسرحية ليس هو ثمرة التقدم، فهى شىء معروف لدينا جميعًا فى قرننا العشرين، وإنما هو الثمن الفادح الذى دفعته اليابان لتصل إلى ما وصلت إليه.

وما أحوجنا نحن العرب -ونحن نحاول تحديث مجتمعاتنا- إلى أن نستفيد من رؤية هذين الكاتبين للمقدِّمات والمآلات! ويمكننا القول: إن تجربة التحديث الغربية (التى ترجمت نفسها إلى النمط العلمانى فى الحكم) تستند أساسًا إلى مبدأين؛ مبدأ المنفعة ومبدأ اللذة، وهما فى واقع الأمر مبدأ واحد. فالنافع هو ما يسبب اللذة ويقلل من الألم، ولذا فعملية التحديث هى فى جوهرها عملية تؤكد القيمة الاستعمالية للأشياء، وتسقط القيم المقدسة (التى يقال عنها الغيبية أو الروحية أو ما شابه)، وهى عملية تهدف إلى السيطرة على البيئة والتحكم فيها، ولذا فالمعرفة تصبح فى جوهرها شكلاً من أشكال القوة والسيطرة. فالأمر هو كما قال فرانسيس بيكون، ونحن على عتبات العصر الحديث: «المعرفة هى القوة».

وكما أسلفنا تبدأ المسرحية فى عالم إقطاعى جميل، ولكنه غير حقيقى: ولكن إذا كنا نسمع صليل السيوف من داخل اليابان، فإن صوت قصف المدافع الغربية (الأمريكية) على سواحلها رمز جيد للعصر الحديث، عصر القوة والسيطرة والتقدم العلمى الآخذ فى الاقتراب منها، وبالطبع تحسم المدافع الصراع ببساطة شديدة لصالح قوى التقدم والتحديث والتجارة الحرة. وتتناول بقية المسرحية نتائج ذلك وآثاره العميقة على المستوى الإنسانى، فحينما تنطلق المدافع فى المنظر الثانى من الفصل الأول، ترفض عجوز عنيدة أن تفر سيرًا على الأقدام؛ إذ أنها اعتادت أن يحملها ابنها الذى لا يمكنه أن يفعل ذلك تحت هذه الظروف، ويفكر فى تركها لمصيرها، ولكن حفيدها يذكِّر أباه بإحدى قصص كونفوشيوس الوعظية، التى تدعو إلى احترام

العجائز وتقديسهم، وهنا يحمل الأب أمه صاغرًا، ويترك شيئًا من ممتلكاته، أى أن القيمة الإنسانية المطلقة تحل محل القيمة الاستعمالية. ولكن حينما يظهر العجائز مرةً أخرى فى المنظر الخامس من الفصل الثانى، نجدهم وقد تحولوا إلى قيمة استعمالية خالصة، إذ تم توظيفهم فى جر عربة الراكشا، بحيث تحولوا إلى طاقة منتجة بدلاً من أن يكونوا موضعًا للاحترام والتقديس.

وقد انتهى المنظر السادس من الفصل الأول بإعلان مقدم الأمريكيين، باعتباره «أحسن ما حدث لليابان». ولكن الفصل الذى يليه تمامًا يتحدث عن واحدة من أولى المؤسسات التجارية الحديثة التى عرفتها اليابان، مؤسسة البغاء، حيث تقوم القوادة التقليدية بتدريب بناتها على أعمال البغاء الحديث، وعلى كيفية استقبال القادمين الجدد، بشكل منهجى ينم عن دراية بأساليب الإدارة الحديثة! ولا أعتقد أن اختيار المؤلفين لهذه التجارة كان اختيارًا عشوائيًّا. فإذا كان التحديث هو تعظيم القيمة الاستعمالية للأشياء وإسقاط المقدسات، فإن البغاء يعتبر تعبيرًا مناسبًا ومتبلورًا عن ذلك الاتجاه؛ فهو فى جوهره يعنى تحويل الأنثى إلى قيمة استعمالية وحسب، والتركيز على شىء محسوس هو الجنس نظير مقابل محسوب وهو المبلغ/الثمن الذى يدفع، مما يستلزم إسقاط القيم الغيبية التى يصعب حسابها وتقييمها وقياسها؛ مثل الحب والأحلام الرومانسية والارتباط الشرعى بين الذكر والأنثى. ولعل المؤلف بتأكيده على هذه النقطة جعل من موضوع البغاء بداية التحديث ونهايته أيضًا، ففى المنظر السادس فى الفصل الثانى نجد البحارة الأمريكيين وهم يحاولون شراء فتاة يابانية، بطريقة برجماتية خالية من الإحساس بالذنب. وتشير المسرحية أيضًا إلى عجزهم عن إدراك الفرق بين فتيات الجيشا وبين ممتهنات البغاء المحض. ففتاة الجيشا تنتمى إلى شكل من أشكال الترفيه التقليدى، الذى يلعب فيه الجنس دورًا جزئيًّا وحسب، إذ أن الطقوس التى كانت تقوم بها فتاة الجيشا، والثقافة التى كانت تحصل عليها، والشعر الذى تلقيه، والحوار الذى يدور بينها وبين زائرها، هى كلها أمور مهمة فى عملية الترفيه، تفوق فى أهميتها ما قد يتم من اتصال جنسى. ولكن عملية التحديث تكتسح ذلك تمامًا، كما اكتسحت المدافع («المعرفة كقوة») المجتمع اليابانى التقليدى كله، وكما اكتسحت العجائز.

وتنتهى المسرحية بإيقاع يشبه إيقاع الروك والموسيقى الغربية الحديثة، وبدلاً من الحكمة نجد الإحصاءات الدقيقة، وبدلاً من الكيف نجد الكم، ويصبح العالم بأسره مجموعة من

الإجراءات والأرقام التى تفتقر إلى المعنى النهائى، فنحن حين نقرأ هذه الإحصائية: «يوجد ٣٢٢ مكتبًا لتذاكر الخطوط الجوية اليابانية فى ٣٥١ مدينة فى أنحاء العالم»، أو حينما نردد: «هناك ثمانية مراكز لبيع التيوتا فى مدينة ديترويت، وساعة سيكو هى الثالثة ضمن المبيعات فى سويسرا».. فنحن لا نملك إلا أن نتمتم قائلين: «يا له من تقدم!» دون أن ندرك على وجه الدقة المغزى الإنسانى للإحصائيات المبهرة، كما أننا نجنح دائمًا نحو إنكار الثمن أو تناسيه، ولكن المؤلفين يقومان بتذكيرنا بعناد شديد: «فى عام ١٩٧٥م كان الجو فى طوكيو مقبولاً من الناحية الصحية لمدة ٢٦١ يومًا».. أما فى بقية الأيام فقد تحول الهواء إلى قيمة استعمالية!

وقد طرح المؤلفان الموضوع الأساسى الكامن دون عاطفية، ودون إضافة أية غلالات رومانسية على اليابان القديمة. فهى كانت جميلة هشة محكومًا عليها بالفناء، كما أنها كانت قاسية عنيفة، يستند توازنها إلى العنف والقسر. ولكنهما فى ذات الوقت لا يختبئان وراء ميتافيزيقيات العلمانية، فالتقدم ليس دينًا جديدًا أو سحرًا مُنزَّلاً، وإنما هو ظاهرة اجتماعية، والتحديث ليس قدرًا محتومًا أو مصيرًا لا مفر منه، وإنما هو تيار تاريخى، لعله دفع بالإنسان «إلى الأمام» ولكنه - أيضًا - اكتسح فى طريقه أشياء جميلة رائعة، وأفقد الإنسان كثيرًا من إنسانيته وروعته.

وقد تناولنا، أثناء عرضنا تاريخ مسرح الكابوكى، بعض الجوانب الشكلية التى تبناها المؤلفان، وحاولنا أن نفسرها ونفهمها، انطلاقًا من جماليات الكابوكى وتقاليده المسرحية. ولكن يجب ألا ننسى أن النص الذى بين أيدينا، هو فى نهاية الأمر مسرحية غنائية أمريكية، تم تمثيلها فى برودواى، وقام بأداء الأدوار ممثلون أمريكيون (وإن كانوا من أصل يابانى)، ولذا فيجب.. أن نقرأ المسرحية ونحن ندرك المفارقات الساخرة العديدة (الأيرونى irony)، الكامنة فى هذا الموقف، فالمؤلفان كتبا مسرحية أمريكية -تستخدم الأساليب المسرحية اليابانية- عن غزو أمريكا لليابان! وتحدثا بشكل سلبى عن التقدم فى وقت تلهث فيه اليابان والعالم كله للحاق بحضارة الأمريكيين المتقدمة. وإذا كانت المسرحية تنتهى بانتصار اليابان فى صراعها مع الولايات المتحدة، فهذه هى المفارقة الكبرى، فاليابان لم تفز بالثمرة إلا بعد أن دفعت الثمن الباهظ: روحها التقليدية، وجزءًا كبيرًا من شخصيتها المتميزة، وتأمركها النسبى.

بل إن عنوان المسرحية ذاته يحوى شيئًا من المفارقة. فكلمة pacific تشير إلى «المحيط الهادئ»، وتشير فى ذات الوقت إلى «الهدوء»، وكلمة Overtures تعنى «افتتاحيات موسيقية»

وتعنى أيضًا «عرض أو اقتراح أو مفاتحة»، فعلى المستوى الظاهر يعنى العنوان «افتتاحيات موسيقية هادئة»، ولكنها على المستوى الكامن تعنى «الاقتحام الأمريكى للمحيط الهادئ»، باعتبار أن «المفاتحة الأمريكية» هى فى الواقع «اقتحام» يؤدى إلى «الانفتاح».

ومما له دلالته وطرافته أن المؤلفين المسرحيين اليابانيين، مولعون بالتلاعب بالألفاظ وباستخدام الكلمات التى تحمل معانى متناقضة، أى أن المفارقة هنا متسقة وتقاليد مسرح الكابوكى. وفى الفصل الأول الأغنية الافتتاحية عن اليابان التقليدية، بطقوسها، وأرزها، وسواترها الخشبية، والانحناءات والأقواس، يتلاعب المؤلفان بكلمة Bow الإنجليزية، التى تعنى «الانحناء» وتعنى «القوس» كذلك (والأولى تحمل معنى التحية والسلام، والثانية تحمل معنى الحرب والعنف)، ولحسن حظنا وجدنا كلمة «تقوس» العربية التى يمكن أيضًا أن تؤدى المعنيين.

وأعتقد أن الإحساس بالمفارقة الساخرة (الأيرونى)، على مستوى اللفظ وعلى مستوى البناء، من أهم سمات الأدب الغربى الحديث، فهو أدب علمانى، يدرك أن ثمة خللاً ما حدث فى الواقع، ولكنه لا يملك نسقًا من القيم لإصلاح الخلل، لذا لا يوجد أمامه سوى السخرية والاستهزاء، وإظهار المفارقة بين الظاهر والباطن. ومؤلفا المسرحية بهذا المعنى غربيان بمعنى الكلمة، يجابهان العصر الحديث بذكاء شديد وإدراك لمواطن القصور، ولكنهما لا يملكان سوى التعليق على ما حدث، دون اقتراح حلول جذرية، ودون طرح لرؤى بديلة!

ومؤلفا المسرحية هما ستيفن سوندهايم وجون ويدمان. وسوندهايم مؤلف موسيقى وشاعر غنائى، وُلِد فى مدينة نيويورك فى ٢١ مارس ١٩٣٠م، وتلقى تعليمه فى كلية وليامز، وهو يعد أهم كُتَّاب المسرحية الغنائية فى الولايات المتحدة فى الوقت الحاضر. وفى عدد مجلة تايم الصادر فى ١٦ يونيو ١٩٨٦م (وهو عدد خاص عن أحسن ما فى أمريكا)، اختارته المجلة أحسن كُتَّاب المسرحية الغنائية، وأكثرهم تمثلاً للروح الأمريكية وتمثيلاً لها، ثم عادت المجلة فى عددها الصادر فى ٧ ديسمبر ١٩٨٧م وأشارت إليه بأنه سيد المسرحية الموسيقية بلا منازع، وأهم شخصية إشكالية فى المسرح الأمريكى الحديث.

ولعل هذا يعود إلى أن سوندهايم حوَّل المسرحية الغنائية من كونها مجرد نوع أدبى شعبى، يهدف إلى التسلية، إلى أن تكون وسيلة جادة للتعبير عن مشاكل الإنسان الحديث، مثل الاغتراب والعزلة وتفتت الأسرة، ولعل هذه المسرحية محل الدراسة مَثَل جيد على ذلك، فهى

مسرحية تتناول قضية التحديث والعلمنة، التى يضعها المؤلف فى أوسع سياق ممكن: العالم بأسره. ويختار لحظة زمنية فى غاية الدلالة، وهى المواجهة بين الحضارتين الغربية الحديثة والحضارة اليابانية التقليدية، أى المواجهة بين الغرب والشرق. وهذا البعد التاريخى لا يَحْجُبُ البتة البعد الفلسفى، إذ تثير المسرحية قضية القيمة المطلقة وعلاقتها بالملابسات التاريخية، بل إن أغنية الشجرة (فى المنظر العاشر من الفصل الأول) تثير قضايا مثل قضية الذات والموضوع وعلاقة الإنسان بالزمان: هل الذاكرة الإنسانية قادرة على حفظ كل شىء؟ وإن كانت عاجزة.. فما ضمان استمرار التاريخ الذى يعيش فى ذاكرة الإنسان؟ هل التاريخ غير المدوَّن إذن تاريخ على الإطلاق، أم أنه مجرد رؤية الراوى الذاتية؟ وهل توجد أنساق تاريخية لها معنى، أم أن التاريخ مكون من مجرد ذرات متناثرة؟ إن أعمال سوندهايم من هذا المنظور لتُعدُّ معلمًا أساسيًّا فى تاريخ المسرح الغربى الحديث، إذ أنه لم يعد من الممكن تجاهل المسرحية الغنائية كنوع أدبى جاد بعد ظهوره.

وتتسم مسرحيات سوندهايم -علاوة على ذلك- بتنوع موضوعاتها، بل ونكاد نقول: تفرُّد كلٌ منها. وقد قالت مجلة **تايم**: إن إحدى أغانيه المشهورة تسمى «لا يمكن أن أفعل الشىء نفسه مرتين»، وإن هذا خير وصف لإنجازه الفنى. (وحينما كنت أعمل مستشارًا ثقافيًّا للوفد الدائم لجامعة الدول العربية، لدى هيئة الأمم المتحدة فى نيويورك، فى أواخر السبعينيات، قابلت سوندهايم، بعد أن شاهدت مسرحية **افتتاحيات الهادئ**، وعرضت عليه أن يكتب مسرحية عن سقوط الأندلس، ووعدت أن أمده بالمعلومات التاريخية اللازمة عن الموضوع، باعتبار أن هذه اللحظة التاريخية تشبه من بعض الوجوه الدرامية - إن لم تكن التاريخية - سقوط نظام الشوجانات فى اليابان، واكتساح الغرب أحد التشكيلات الحضارية الشرقية. فكان رده على أنه ينفر من التكرار، وأنه يحاول قدر استطاعته أن يتناول موضوعًا جديدًا، أى أنه فنان متجدد فعلاً. وقد أرانى مسودات المسرحية، والجهد غير العادى الذى بذله فى تمثُّل روح المسرح اليابانى، وفى محاولة المزج بينها وبين روح المسرح الأمريكى).

ولكن على الرغم من هذا التنوع الثرى، يمكن اكتشاف بعض الموضوعات الأساسية فى مسرحياته، ولعل أهمها علاقة الماضى بالحاضر (والحاضر فى معظم الأحوال هو العالم الغربى الحديث، فى مقابل الماضى متمثلاً فى الشرق أو الغرب التقليدى). وهو فى أولى مسرحياته الغنائية قصة **الحى الغربى** (١٩٥٧م) يتناول هذا الموضوع، فشخصيات المسرحية كلها

شخصيات أمريكية، ولكن لكلٍّ منها ماض يتنازعها، كما أن الشخصيات ذات الخلفية الإسبانية (من بورتوريكو) تحن إلى جزيرتها التى تسود فيها علاقات إنسانية، تختلف عما تعيشه فى جزيرة مانهاتن. ورغم أن المسرحية تتناول قصة حب حديثة تدور أحداثها فى نيويورك، إلا أنها ترجمة معاصرة لقصة روميو وچوليت القديمة (وهما الحبيبان اللذان وقعا صرعى التناقض الحاد بين واقعهما الرومانسى الجميل وميراث الكراهية الطويل).

ومن أهم مسرحيات سوندهايم مسرحية **يوم الأحد فى الحديقة العامة مع چورج** (١٩٨٥م)، وقد حصل عنها على جائزة بولتيزر، وتناول فيها لوحة الفنان الانطباعى التنقيطى الفرنسى چورج سيوارت، ومعاناته اليومية نتيجة ولائه الكامل لفنه. ويتناول الفصل الثانى منها المشكلة التى يواجهها حفيده، وهو فنان أمريكى معاصر. وعلى المشاهد أن يعقد المقارنة بين الماضى والحاضر (ومسرحية **افتتاحيات الهادئ** تشبه هذه المسرحية فى كثير من الوجوه).

كما ظهرت له أواخر عام ١٩٨٧م مسرحية جديدة، عنوانها **فى الغابات**، وهى مسرحية موسيقية، تدور أحداثها فى عالم أساطير الأطفال، ولكن بدلاً من تعاقب الأساطير، الواحدة تلو الأخرى، تتجاور فى الزمان، فتجتمع سندريلا، مع ذات الرداء الأحمر، مع الأميرة النائمة، والعمالقة وغيرهم. وتقوم المسرحية «بتفكيك» الأساطير، لإظهار أن عالم الأسطورة عالم غير حقيقى، ولتظهر الحقد والصراع الكامن وراء كل العلاقات الإنسانية (أى تظهر «الأبوريا» أو الهوة التى يبحث عنها التفكيكيون). ومع هذا تحاول المسرحية فى نهايتها أن تعود إلى شىء من التناسق والمعنى.

وبين مسرحيته الأولى ومسرحيته الأخيرة، كتب سوندهايم عدة أغانٍ لمسرحيات أخرى عديدة، نال عنها جائزة أنتونى برى «تونى»، وهى من أهم جوائز المسرح فى الولايات المتحدة، إن لم تكن أهمها على الإطلاق. وقد حصلت مسرحية افتتاحيات الهادئ على تسعة من جوائز أنتونى؛ فى التأليف والأغانى والموسيقى والإخراج والتمثيل، وهذا هو أكبر عدد من جوائز أنتونى تُمنح لمسرحية واحدة. ولكن المسرحية أغلقت بعد عدة أيام.

وتتميز قصائد سوندهايم الغنائية -كما جاء فى مجلة تايم- بأنها لصيقة بالبناء الدرامى لمسرحياته، فهو لا يكتب أغانى سهلة، يمكن الدندنة بها أثناء قيادة السيارة، وإنما يكتب قصائد مركبة تصاحبها موسيقى، لا تقل عنها فى التركيب، وتستلزم من المستمع الكثير من

التركيز؛ لأنها تعبِّر عن السياق الدرامى، ولعل هذا يفسر لماذا لا تنفصل أغنياته عن سياقها المسرحى لتصبح أغنيات شعبية.

ولكن - وهنا تكمن مفارقة كبرى - على الرغم من بحث سوندهايم الدائب عن التفرد، فإنه من النادر أن يكتب مسرحية غنائية عن موضوع توصل إليه هو بنفسه وترجمه إلى عمل مسرحى، فهو فى معظم الأحيان يبحث عن عمل مسرحى موجود بالفعل ليحوله إلى مسرحية غنائية. وقد قال مرة: «إن طُلب منى الليلة أن أكتب أغنية عن الحب، فإننى سأجد كثيرًا من المشقة، ولكن إن طُلب منى أغنية حب عن فتاة ترتدى ثوبًا أحمر، وتذهب إلى الحانة وتسقط من مقعدها بعد أن شربت الكأس الخامسة، فإن هذا أيسر بكثير بالنسبة لى، ويعطينى الحرية فى أن أقول ما أريد». فملكة سوندهايم الإبداعية تحقق حريتها من خلال الحدود التى تفرضها التفاصيل المتعينة الخاصة.



انتحار المسيح فى برودواى والعقلانية المادية

ثمة تيار عملى قوى يسرى فى التفكير الدينى المسيحى فى الولايات المتحدة، فالبيوريتانيون - المستوطنون الأوائل فى الولايات المتحدة، شأنهم فى ذلك شأن بعض البروتستانت المتطرفين - كانوا يتصورون أنه إذا رضى الإله عن فرد فإنه يقدَّر له من النجاح المادى والتجارى الشىء العظيم. وهكذا يصبح الدين اتجارًا والاتجار دينًا، وهذه سمة أساسية فى التجربة الدينية البرجوازية. وقد نجح اليمين الأمريكى فى أن يحول قصة المسيح، إن كان ميلاده أو صلبه أو بعثه - حسب ظنهم - إلى ما يشبه قصة الرجل العصامى الناجح، الذى تنتهى حياته التعسة « نهاية سينمائية سعيدة »، وهى النهاية السعيدة التى يلقاها أيضًا أى مؤمن ورع. ويستخدم البعض عبارة: « المسيح وعشرة فى المائة »، على هذا الضرب من التدين التجارى، الذى يرى أن الإيمان تجارة مربحة، يقبض ريعها فى هذا العالم، والذى يحول التجربة الروحية إلى شىء كمى يمكن أن يُقاس ويُحسب بالمليم.

وفى أواخر الستينيات (بعد أن تفرق شمل أعضاء اليسار الجديد)، ظهرت حركة دينية جديدة، تسمى « مجذوبو يسوع » (وبالإنجليزية چيسوس فريكس Jesus freaks)، وهى عبارة عن خليط عجيب من الرفض الهيبى للرأسمالية والتقوى المسيحية التقليدية. وتُعدُّ حركة أهل يسوع تمردًا على العقلية التجارية السائدة فى المجتمع الأمريكى، والتى نزعت القداسة عن كل شىء، فهى لا تعرف أى شىء، ولا تعرف أى مقدسات أو محرمات. ولكن حتى هذا التمرد حولته برودواى - حى المسرح فى نيويورك - إلى استثمار مالى مربح، حينما استولت على قصة المسيح، وحولتها إلى مسرحية غنائية، عنوانها « يسوع المسيح: النجم الأعظم »، عرضت فى نيويورك فى السبعينيات، وتحولت إلى فيلم، وعرضت مرة أخرى على مسارح نيويورك ولندن فى أوائل هذا القرن. وقد كتب أغانى المسرحية تيم رايس ولحنها أندرو وبر، وكلاهما كان مغمورًا قبل الاشتراك فى هذه المسرحية، وأخرجها توم أوهرجان، الذى أخرج من قبل مسرحية « هير Hair »،

أى «شعر». والمسرحية تعالج موضوعًا قديمًا مطروقًا، الصراع بين الروح والمادة، مستخدمة قصة حياة المسيح فى الأيام السبعة الأخيرة من حياته بعد إضفاء مسحة عصرية عليها، وبعد استبعاد عديد من المشكلات اللاهوتية، مثل ألوهية المسيح، وبعثه من قبره بعد صلبه.

والإشارة فى عنوان المسرحية إلى «النجم الأعظم» لها مدلولات ثلاثة:

أولاً: مدلولها المسيحى التقليدى، وهو التأكيد على أن المسيح هو النجم الذى ظهر فى بيت لحم.

ثانيًا: مدلولها العام، فالنجم يظهر فى الظلمات ليبددها، فهو رمز للروح التى تصارع قوى الظلام والشر.

ثالثًا: مدلولها المعاصر، بمعنى أن المسيح نجم سينمائى لامع، يستحوذ على إعجاب الجماهير، مما يجعلها مهووسة بحبه.

تفتح الستار على يهوذا الإسخربوطى، يحاول الفكاك من أربعة رجال يرتدون ملابس غريبة فى هيئة العنكبوت، وهم فى سلوكهم يشبهون ربات العذاب فى الأساطير الإغريقية، ويظل الأربعة يضيقون على يهوذا الخناق إلى أن يستسلم لهم، ثم يبدأ فى غناء الأغنية الافتتاحية «السماء فى عقولهم»:

لقد صفا عقلى الآن، وأخيرًا أرى بوضوح كيف سينتهى بنا الأمر
إذا نزعت الأسطورة من الرجل لعرفت كيف سينتهى بنا الأمر
يسوع لقد بدأت تصدق ما يقولونه عنك
إنك حقًا لمؤمن بأن هذا الحديث عن الألوهية صدق.
وكل الخير الذى أنجزت، سريعًا ما سيجرفه التيار
لقد بدأت تفوق فى أهميتك الأشياء التى تقولها

إن يهوذا الإسخريوطى غير راضٍ أن «تتجسد» الفكرة فى شخص إنسان، وهو تحول تُحيطه الأسرار، ولا يمكن للعقل التجريبى تقبله بسهولة. وقد يقال: إن الإنسان العملى لا يمكن أن يكون تجريديًا. وفى هذا خلط فى الرأى، فالإنسان العملى ضيق الرؤية لا يحب أن يتعامل إلا مع ما يمكن قياسه بالأرقام (النقود والكميات والمساحات)، والأرقام هى أكثر

الأشياء تجريدًا؛ لأنها مجرد علامة تشير إلى الشىء المحسوس وتحل محله. أما الإنسان رحب الرؤية فهو على استعداد لتقبُّل الظواهر المحسوسة والمركَّبة، كما أنه على استعداد للإيمان بالحب والعدالة والجمال، على الرغم من أنها قيم لا تُقاس ولا تُوزن، وليس لها ثمن معروف أو غير معروف. ويهوذا -الكمى الذى يحسب حساب كل شىء- يحذِّر المسيح من أن يجعل من نفسه «المسيح المنتظر»، ومن أن يوقد نيران الحماس الدينى بين الجماهير:

يا يسوع، أعرنى أذنًا مصغية

بالله فلتذكر أننى أريد أن نستمر فى الحياة

ولكن من المحزن أن أرى فرص بقائنا تضعف مع كل ساعة

فكل أتباعك على عيونهم غشاوة

خيَّمت السماء على عقولهم أكثر من اللازم

كم كان الأمر جميلاً، ولكنه أصبح الآن مريرًا

نعم لقد أصبح كل شىء مريرًا.

إن السماء التى لا يمكن إدراكها بالحواس الخمس هى رمز السمو الذى يعذب وجدان يهوذا، هذا الرجل التجريبى الذى يقف بالمرصاد لكل عاطفة غير مقننة، فحينما تربت مريم المجدلية على شعر المسيح، يثور ويزمجر صاحبنا العقلانى، ويتهم المسيح بعدم الاتساق المنطقى مع ما يدعو إليه. ويهوذا ثورى، ولكن ثوريته منحصرة فى نطاق رؤيته الاقتصادية الضيقة، ولذلك فهو يعنِّف المجدلية لتضميخها المسيح بالعطور. أَلَمْ يكن فى مقدورها أن توفر النقود -التى أنفقتها على المراهم والعطور- لتعطيها للفقراء والمعوزين؟! وحتى حينما تهزم يهوذا عاطفة حبه المسيح؛ فإنه يستنكر هذا الحب، ويتعجب كيف يمكن لرجل مثل هذا أن يؤثر فيه، وأن يبعث فى نفسه الخوف والرهبة؟ ثم يتساءل عما إذا كان سيدعه وشأنه بعد أن يُصلب - حسب زعمهم - أم أن شبحه سيظل يطارده؟ وتختلط الأمور أمام يهوذا، ويفارقه صفاء عقله كليةً بعد أن يسلم المسيح إلى قاتليه من أجل «الصالح العام»، وينتهى به الأمر إلى شنق نفسه. ولكن حتى بعد أن تصعد روحه إلى الرب، فإنه لا يكف عن الجدال والنقاش، فهو يعاتب المسيح لتركه الأمور تسير دون أية ضوابط أو تخطيط علمى، بل إنه يعيب على المسيح اختياره أرضًا قريبة، وحقبة تاريخية متخلفة، لينشر رسالته فى الأرض:

لو أتيت فى عصر كهذا لوصلت كلمتك للأمة بأسرها

فإسرائيل فى السنة الرابعة قبل الميلاد لم يكن فيها وسائل إعلام جماهيرية

لا تسىء فهمى، فأنا لا أنشد إلا المعرفة.

إن يهوذا دائب البحث دون كلل أو ملل عن معرفة يقينية عملية.

ويهوذا ليس وحده فى هذا الشأن، فكهنة اليهود فى هذه المسرحية الغنائية يخفقون أيضًا فى فهم يسوع وما يبشّر به. فكل الأمر بالنسبة لهم منحصر فى ذلك «الجنون اليسوعى»، الذى هو استمرار للجنون الذى بدأه يوحنا المعمدان، «حينما كان يقوم بحكاية التعميد إياها»، على حد قول أحد الكهنة فى المسرحية. وكما قُتل يوحنا المعمدان لتحديه البيروقراطية الدينية، لا بد وأن يُقتل أيضًا هذا النبى الجديد. إذ كيف يتأتى لهؤلاء الكهنة أن يقبلوا فكرة النبوة الخلاقة، وهى فكرة تنطوى على أن الإنسان ليس عبدًا لحواسه وبيئته. وقد لا يؤمن الإنسان بإمكان حدوث المعجزات، لا فى الحاضر ولا فى الماضى، ولكن المقدرة على الإتيان بالمعجزات فى هذا العمل الفنى هى رمز المقدرة على الارتفاع على الحواس وعلى الموضوعات الاجتماعية السائدة. ولهذا يكون فى رفض الكهنة اليهود المعجزات وفى كرههم إياها دليل على أنهم عبارة عن أجساد بلا روح.

والجماهير فى الخارج ساخطة صاخبة لا تلوى على شىء، بل وتنادى على معبودها النجم الأعظم، ى. م. (اختصار يسوع المسيح)، وكأنه أحد النجوم السينمائية، جاء ليتسلم جائزة الأوسكار:

هيى ى. م. لماذا لا تبتسم لنا؟

الحمد لله الحمد، هيى يا نجمنا الأعظم

يا مسيح أنت تعرف أننى أحبك

ألا ترى لقد لوحت بيدى؟

إنى أؤمن بالرب (حسب معتقدهم)

فلتخبرنى إذن أننى كُتب لى الخلاص.

ولكن الجماهير الوالهة لا ترى سوى «نجمها السينمائى العظيم»، وهى مولعة باختصار

الأسماء على الطريقة الأمريكية؛ لأنها جماهير عملية، على عجلة من أمرها، تصر على الخلاص الفورى المريح. وحتى المرضى يهاجمون المسيح، كلٌّ يطلب معجزة فورية، تأتى له بالشفاء الناجع:

هل لك أن تلمسنى لتشفينى يا مسيح؟

هل لك أن تُقَبِّلنى يا مسيح فأنت فى مقدورك أن تعالجنى؟

هل لك أن تُقَبِّلنى؟ هل لك أن تتصدق علىَّ يا مسيح؟

إن المسيح بالنسبة لهم هو الساحر الطبيب، القادر على القيام بالحيل، وعلى الإتيان بالشفاء العاجل، أما المغزى الروحى والإنسانى العام لحياته وآلامه، فهذا ما لا يمكنهم إدراكه، وحينما يُقبض عليه فهذا لا يسبب لهم أى أسى، ذلك أنهم يرون محاكمته على أنها مجرد فصل آخر فى فيلم سينمائى مثير، بل ويذهبون إلى حد المطالبة برقبته، والتحدث إليه باستخفاف شديد:

أخبرنا يا مسيح ما شعورك الليلة؟

هل تنوى أن تصمد؟

هل تفكر فى التقاعد الآن؟

أم تعتقد أنك سيرتفع مقدارك؟

وما رأيك فى محاكمتك المقبلة؟

تعال معنا لترى الكاهن الأعظم

فأنت سيروق لك منزله للغاية

وسيروق لك كذلك الكاهن ذاته

وستموت فى منزل الكاهن الأعظم

أنت عليم بشعور مؤيديك

أنت ستهرب فى اللقطة الأخيرة من المنظر.

إن الجماهير باستخدامها لغة وصورًا تذكرنا بلغة وصور العصر الحديث، تنقلنا من أيام المسيح إلى أيامنا هذه، وبالتالى فالمسرحية تدعونا لأن نرى أنفسنا على أننا شركاء فى

الجريمة. فالمسيح هو رمز البطل الذى لا يزال عليه أن يدفع فيه ثمنًا لبطولته وإصراره على إنسانيته وحريته ورؤيته.

والحواريون أنفسهم لا يختلفون عن الجماهير أو الكهنة أو يهوذا، فهم أيضًا يطاردون المسيح بأسئلتهم، وبرغبتهم فى المعرفة اليقينية، وهم لا يجدون أية إجابة لتساؤلاتهم، ولكن حينما يعلمون أن المسيح على وشك أن يُصلب -بزعمهم- تغوص كل محنهم وآلامهم النفسية فى بركة هادئة من الخمر، ويبدءون فى استخلاص العظات والعِبَر من حياة هذا الرجل المصلوب، ويفكرون جديًا فى التقاعد ليكتبوا الأناجيل «حتى يستمر الناس فى الحديث عنا بعد موتنا». إن المسيح بالنسبة لهم نجم أعظم، ووسيلة لتحقيق أهدافهم العملية المباشرة، فهم عن طريقه سيصيبون الشهرة والخلود.

فى وسط هذا الضجيج والصخب والضوضاء الرتيبة، توجد ثلاث شخصيات لها أبعاد إنسانية أصيلة؛ المجدلية وبيلاطس والمسيح نفسه.

أما المجدلية فهى فتاة طيبة القلب، تجمع فى شخصيتها بين الأم والحبيبة، فبينما يمزق الحواريون المسيح بأسئلتهم عن «أين ومتى ومَنْ وكيف»، هى وحدها تحاول أن تهدئ من خاطره:

كل شىء على ما يُرام، نعم كل شىء طيب

ونحن نريدك أن تستغرق فى النوم الليلة

ولتدع العالم يدور بدونك الليلة

أغمض عينيك، أغمض عينيك

هدئ من روعك واسترح، ولا تفكر فى شىء الليلة

ورغم أن المجدلية ترى - مثل يهوذا - أن المسيح فى «كثير من الوجوه، مجرد رجل آخر»، إلا أنها تحس بأنه رجل ليس مثل كل الرجال، ولذلك فهى لا بد أن تحبه بطريقة جديدة فريدة، تتناسب وشخصيته. وهى تُدهش من التحول النفسى الذى طرأ عليها، فقد كانت دائمًا باردة هادئة لا تخضع للحب أو أهوائه، كانت دائمًا سيدة الموقف أو المنظر، على حد قولها [والصورة السائدة فى المسرحية هى صورة العالم كفيلم سينمائى]، وكانت مثل الآخرين محدودة الأفق،

تسيطر عليها الرؤية الاجتماعية السائدة، وفجأة يبعثها حب المسيح من موتها النفسى والإنسانى، ولكنه على الرغم من ذلك يخيفها ويدخل على قلبها الرهبة؛ لأن حبها إياه يملك عليها شغاف قلبها، ويخرجها من الانغماس فى عالم التدبر والحساب، والخطط والحيل، والفضائح والشهرة، والنجوم السينمائية المتألقة، ويدخلها عالم الحب والخير والجمال. إن هذه المحبة الوفية، والأم الرءوم تقف وحدها مع المسيح ساعة محنته، حتى بعد أن باعه أحد أتباعه، وأنكره آخر.

وإذا كانت المجدلية تصل إلى خلاصها عن طريق الحب، فبيلاطس الوثنى الرومانى لا ينشد الخلاص أساسًا، بل يرى عدم جدواه واستحالته، وعبث محاولة البحث عنه، ومن هنا كانت نسبيته واشمئزازه من اليهود، ومن الجماهير الصاخبة، التى تطالب بدق عنق المسيح. إن بيلاطس لا يبحث عن الإله، ولكنه لا يهبط إلى مستوى الرؤية الأحادية العملية الضيقة، لأنه ليس له ولاء محدد لأى شىء.

يرى بيلاطس -فيما يرى النائم- أن هناك رجلاً من الجليل تبدو على محياه نظرة الفريسة المطاردة، فيسأله المرة تلو الأخرى، كيف وصل به الأمر إلى هذا الحد؟ ولكن الجليلى لا يتفوه بكلمة، ثم تمتلئ الحجرة بآلاف الرجال المتوحشين الساخطين، المفعمين بكره هذا الرجل، ثم يرى بيلاطس بعد ذلك مئات الملايين، التى تبكى وتنتحب من أجل الجليلى، ويلقون عليه هو اللوم لصلبه. ويحكى هذا الحاكم الرومانى قصة الحلم، بلغة بسيطة تنم عن الاشمئزاز والدهشة من هذا الهوس الدينى، الزائد الذى لا يمكن أن يسبر له غور، وهو فى عزلته يشبه فى كثير من الوجوه الجليلى الحزين، ومما يؤكد ذلك تلك الموسيقى الحزينة، التى صاحبت أغنية «حلم بيلاطس»، والتى توحى للمستمعين بأن ولاءه -إن كان عنده أى ولاء- إنما يتجه إلى المسيح، إلى حدٍّ كبير.

وحينما يتحقق الحلم، ويؤتى بالجليلى سجينًا لمحاكمته، يحاول بيلاطس مقارعته الحُجة بالحُجة، فيخبره المسيح بأنه يبحث عن الحقيقة، فيجيبه:

ولكن ما الحقيقة؟ هل الحقيقة قانون ثابت؟

لكلٍّ منا حقيقته، فهل الحقيقة بالنسبة لى ولك نفس الشىء؟

ثم يلتفت إلى الجماهير ليخبرها أن المسيح قد يكون مجنوناً من الواجب وضعه فى السجن، ولكن هذا ليس سببًا كافيًا لتدميره كلية:

إنه رجل صغير حزين
وما هو بملك وما هو بإله
وما هو بلص
إنى محتاج لجريمة ارتكبها كى أضعه فى السجن.

ولكن المسيح يعرف أنه لا أمل، ويعرف أيضًا أن من الأفضل له الاستسلام، فلا بيلاطس ولا غيره بقادرين أن يفعلوا شيئًا.. فكل شىء ثابت لا يمكن تغييره. والإيمان بثبات الأشياء كلها، وبعبث محاولة تغييرها عن طريق الكفاح السياسى أو الاجتماعى أو حتى الفردى، هو أحد الركائز التى تستند إليها فلسفة الهيبى ومجذوبو يسوع، وهذا موقف ينتج عنه السلبية المطلقة، والدوران حول بعض المقولات الثابتة. ويبدو أن مسيح هذه المسرحية حتمى متطرف فى رؤيته، فحينما احتج يهوذا على إسراف المجدلية، يعنفه يسوع لضيق أفقه، ولكنه يسوق له المنطق التقليدى، أنه ليس لدينا الإمكانات الكاملة لإطعام كل الفقراء، وأنه سيكون هناك فقراء دائمًا، وعلى عادة الهيبى، فإن هذا الإحساس القدرى يؤدى به إلى دعوة يهوذا والآخرين إلى الاستمتاع بحياتهم الآن وهنا، وبالحب الذى يغدقه عليهم. والمسيح نفسه يقبل دعوة المجدلية أن « يدع العالم يدور بدونه الليلة »؛ لأنه إذا كان العقل الإنسانى عديم الجدوى فكل الأمور متساوية. ولكن إلى جانب هذا المسيح يوجد مسيح السيف، الذى يدخل المعبد ليطرد التجار والمرابين:

معبدى لا بد أن يكون بيتًا للعبادة
ولكنكم حولتموه إلى وكر للصوص والكهنة.

وهو يكره التجار والنفعيين والوصوليين والكهنة، الذين حوَّلوا الحياة كلها إلى سوق كبير. وهناك أيضًا المسيح المنشد، الذى يؤمن بالمعرفة الحدسية، والذى يؤمن بأنه حتى لو سكتت كل الألسنة فالصخور والأحجار ذاتها ستبدأ فى الشدو.

وهو إلى جانب كل هذا إنسانى عميق الإنسانية، تمزقه معرفته بخيانة أتباعه له:

تصبح النهاية أكثر قسوة
حينما يسببها الأصدقاء

ألا تعلمون أن هذا الخمر قد يكون دَمِى؟

ألا تعلمون أن هذا الخبز قد يكون جسدى؟

النهاية!

هذا هو دمى الذى ترشفون

هذا هو جسدى الذى تأكلون

آهٍ لو تذكروننى حينما تشربون وتأكلون

انظروا إلى وجوهكم الجوفاء إن اسمى سوف لا يكون شيئًا لكم

بعد عشرة دقائق من موتى

أحدكم ينكرنى

والآخر يخوننى.

وتمزُّق المسيح هو علامة إحساسه بنفسه كإرادة مستقلة واعية؛ ولذلك فهو يسائل ربه عن معنى نهايته وصلبه، وهل كان من الحتمى أن ينتهى هذه النهاية، وما المبرر لهذه التضحية؟ وحينما يذعن أخيرًا لإرادة خالقه، فإن إذعانه تلفحه لفحة احتجاج قوية، وإن كانت مستترة:

حسنًا سأموت

ولكن انظر إلى لحظة موتى

انظر كيف أموت فلتثبتنى بالمسامير،

سأشرب كأس سُمّك على الصليب ولتكسر عودى

ولتنزف دمى ولتضربنى ولتقتلنى ولتأخذ روحى الآن قبل أن أغيِّر رأيى.

وهكذا يمزق المسيح قناع الهيبى، الغارق فى اللحظة، والباحث عن الراحة الأبيقورية، ولكن هذا الجانب المتمرد عبارة عن لمسات لا تغيِّر من البناء الأساسى للشخصية. فالمسيح يظل هيبى أولاً وأخيرًا منحصرًا فى تجربته الذاتية، وفى تأملاته، وفى عالمه المستقل عن الناس والمجتمع، وهذا يضع حادثة الصلب فى إطار جديد، إذ يصبح نتيجة حتمية لوقوف البطل وحيدًا فى مواجهة أعدائه وأتباعه، بل إنه يمكن رؤية حادثة الصلب فى هذه المسرحية على أنها

نوعٌ من الانتحار [خاصةً وأنه لا يتبعه بعث]. والانتحار يعد شكلاً رومانتيًا من أشكال تحقيق الذات، بل هو أعلى هذه الأشكال؛ لأنه الفعل الذى لا تمليه سوى الإرادة الذاتية المطلقة، وهو النقطة التى لا أوبة منها ولا رجوع، إنه السرمدية بعينها، بل إنه «الفردوس والجحيم» فى الوقت ذاته. ولعل هذا ما كان يعنيه يسوع حينما يخبر سيمون أنه لا أحد، لا سيمون، ولا الآلاف المؤلفة التى تهتف باسمه، ولا الرومان، ولا اليهود، ولا يهوذا، ولا الحواريون، ولا الكهنة، ولا الكتبة، ولا أورشليم نفسها.. لا أحد يفهم ما القوة وما المجد:

كى تهزم الموت يجب عليك أن تموت وحسب

يجب عليك أن تموت وحسب.

إن الموت الذى يشير إليه يسوع فى هذه المسرحية، ليس هو الموت الرمزى اللازم لدخول الحياة المسيحية الكاملة، ولا هو الموت الذى يسبق الحياة الآخرة، إنما هو الفناء الكامل الذى لا بعث بعده، إنه موت ينهى كل الآلام والآمال.

وقد حاول المخرج أن يضفى ضربًا من الوحدة على عناصر المسرحية المتضاربة، سواء كان العنصر الدنيوى الحديث، أو العنصر المسيحى التقليدى، أو العنصر المسيحى الهيبى، فحوَّل المسرحية إلى مجموعة من الصور الرائعة الجمال، التى ليس لها -رغم هذا- محتوى واضح، والتى تحاول التأثير فى المشاهدين بشكل مباشر، وأن تترك فى نفوسهم أثرًا عميقًا محسوسًا، لا أثر للفكر أو النظرية فيه، أى أنه حاول تخطى المحتوى الفكرى عن طريق الصورة المحسوسة المتكاملة. (وتوم أوهرجان) مخرج المسرحية مغرم بما يسميه «الوعى الخرافى» [فى مقابل «الوعى العلمى الحديث»] فالإنسان صاحب الوعى الخرافى لا يفكر ولا ينظر، بل يستجيب لما يشاهده استجابة المؤمن للرموز الدينية المقدسة. وقد حاول تطبيق نظريته هذه فى إخراج هذه المسرحية، بأن أكد العناصر المرئية التى تغرق المشاهدين، وتجعلهم يعيشون داخل الطقوس المسرحية وليس خارجها، وفى أول منظر يفاجئ المشاهد بتغلب العنصر المرئى على النص نفسه، فالستار عبارة عن جدار مائل، ينزل إلى الداخل، ليصبح هو ذاته خشبة المسرح. ونكتشف أن الجدار عليه خمسة رجال أحدهم يهوذا، والآخرون هم رمز وجدانه المعذَّب، وتبدأ المطاردة والجدار ما يزال فى وضعه الرأسى، وحينما يظهر بيلاطس فإنه يدخل من باب على هيئة رأس قيصر، ضخمة ذات خمس جباه وعشر عيون، كل جبهة وعينين فوق الأخرى، لتعطى إحساسًا

بعظمة وضخامة روما. والمسيح فى أحد المناظر يخرج من شىء يشبه الكرة، بعد أن يمزقه، مما يوحى أنه مثل الفراشة التى تخرج من الشرنقة، ثم يرتفع إلى علو شاهق، بواسطة مصعد صغير غير مرئى، لأنه مُغطى برداء المسيح الذهبى، الذى يصل طول ذيله حوالى مائتى متر على الأقل. وقد بلغت تكاليف هذا الرداء وحده حوالى ٢٠ ألف دولار (فى الستينيات). وبعض المناظر تستغرق المتفرج تمامًا وتجعله يشترك بكل عواطفه فيما يدور أمامه، ولكن بعض المناظر الأخرى تذكر الإنسان بالتليفزيون الأمريكى، وبأفلام هوليود الفخمة.

ولكن المخرج - مع ذلك - لم ينجح تمامًا فى حل المشكلة الأساسية التى واجهته، أعنى ترجمة قصة المسيح إلى صيغة أمريكية معاصرة، مع الاحتفاظ بصبغتها المسيحية. فالمسيح التقليدى كان فى المسرحية، ولكنه لم يمتزج بالمسيح الأمريكى المعاصر؛ ولذلك يظل المدلول الرمزى والأسطورى العام سطحيًا، ولا يبقى فى ذاكرة القارئ، أو المستمع، أو المشاهد، سوى لمسات رائعة وصور شعرية جميلة ومناظر مدهشة، ولكنه لا يعايش بتاتًا رؤية جديدة متكاملة.

❁ ❁ ❁

الفتيانُ الغرباءُ الروح

دراسة في استجابة الوجدان الأدبي العربي
لعملية التحديث كما تتضح في ثلاث قصص قصيرة

«حين جيء لكتشنر بمحمود ود أحمد، وهو يرسف في الأغلال بعد أن هزمه في موقعة أتبرا، قال له: «لماذا جئت بلدي تخرب وتنهب؟». الدخيل هو الذي قال ذلك لصاحب الأرض، وصاحب الأرض طأطأ رأسه ولم يقل شيئاً. إنني أسمع في هذه المحكمة صليل سيوف الرومان في قرطاجة، وقعقعة سنابك خيل اللنبي وهي تطأ أرض القدس. البواخر مخرت عرض النيل أول مرة، تحمل المدافع لا الخبز، وسكك الحديد أنشئت أصلاً لنقل الجنود. وقد أنشئوا المدارس ليعلمونا كيف نقول: «نعم بلغتهم».

(من موسم الهجرة للشمال)

في هذا البحث القصير (الذي كان في الأصل محاضرة ألقيت باللغة الإنجليزية في جامعة يوتاه في الولايات المتحدة)، سأحاول أن أقدم دراسة تحليلية لبنية ثلاث قصص قصيرة عربية[1]، تعالج قضية التحديث بهدف الوصول إلى معرفة الموقف الذي تبنته القصص الثلاث من هذه القضية.

---

(١) عبد السلام العجيلي: الرؤيا. توما الخوري: نحن رجالك. والطيب صالح: دومة ود حامد. وقد استخدمت الترجمة الإنجليزية للقصتين الأولى والثانية – نظرًا لعدم تمكني من الحصول على النص العربي حين كنت أقوم بإعداد الدراسة للنشر بالعربية – مما يجعل الدراسة ولا شك ناقصة، إلا أن الدراسة من جهة أخرى ذات طابع اجتماعي، تهتم بالأنماط المتكررة وبمواقف الشخصيات، وهذا أمر لا تحجبه الترجمة، وإن كانت الأخيرة – مهما بلغت دقتها – لا تنقل تموجات الأسلوب وتعرجاته، التي تعكس مواقف الشخصيات، بل قد تعدل منها.

من الأمور التى لا يمكننا أن نجادل فيها، أو على الأقل لن ينصبَّ جدلنا بشأنها على الجوهر، وإنما على التفاصيل وحسب، هى أن وطننا العربى ينتقل من مرحلة اجتماعية يمكن أن نطلق عليها «المجتمع التقليدى»، أو ما قبل الحديث (إقطاعى زراعى قَبَلى... إلخ)، إلى مرحلة جديدة يمكن أن نطلق عليها «المجتمع الحديث»، وهذه العملية هى التى يطلق عليها «التحديث». ولن نخوض فى التعريفات المختلفة للتحديث، وهى تعريفات تملأ الكتب والمقالات والدوريات والمكتبات، وإنما سنتبنى تعريفًا إجرائيًا يناسب أهداف هذا البحث. فالتحديث - من وجهة نظر هذا البحث - هو تبنى المجتمع للعلم والتكنولوچيا والعقل، المنفصلين عن القيمة، وإعادة صياغة ذاته بما يتناسب ونموذجَ التحديث. ومن الممكن أن يقرر المرء أن هذه العملية لا بد من أن تكون لها انعكاسات ما فى الأعمال الأدبية التى يكتبها أدباء عرب، يعيشون فى المرحلة التى بدأ المجتمع العربى فيها الدخول إلى العصر الحديث.

وبعد قراءة عدد لا بأس به من الأعمال الأدبية من كل الأنواع الأدبية من أنحاء مختلفة من الوطن العربى، لم يكن هناك مفر من الإقرار بأن موقف الأديب العربى من عملية التحديث يتسم -فى معظم الأحيان- بالإبهام، وأنه لا يرحب بهذه العملية ترحيبًا خالصًا، وإن كان لا يرفضها بقَضِّها وقضيضها! وقبل أن نحاول أن نعرض لهذه الظاهرة بالتفسير، أى قبل أن ننتقل من البنية الأدبية إلى التعميمات ذات الطابع الاجتماعى، قد يكون من المفيد أن نعرض هذه النصوص بالتحليل.

من أطرف القصص القصيرة التى تعالج موضوع التحديث، قصة الكاتب السورى عبد السلام العجيلى «الرؤيا». تبدأ القصة بإحدى الشخصيات، تحكى حُلمًا وتطلب تفسيرًا له، إذ أن محمد ويس رأى فيما يرى النائم أنه يقرأ سورة النصر، ثم استيقظ بعد أن انتهى من قراءتها، ويقول الراوى (وهو الشخصية «الحديثة» الوحيدة فى القصة)، إن الحلم لم يكن فيه أى شىء غريب أو شاذ؛ لأن محمدًا كان لا يكف عن الصلاة أو عن تلاوة القرآن. تبدأ القصة إذن فى عالم تقليدى تتلو فيه الشخصيات القرآن، وتؤمن بضروب المعرفة، التى يتوصل إليها المرء من خلال الأحلام وقراءة الطالع، ونسمع فى التو تعليق الراوى «الحديث»، الذى يعرف أن الحلم إن هو إلا تعبير عن واقع مادى ما، ويذهب محمد ويس إلى الشيخ محمد سعيد، عجوز القرية وإمامها، يطلب منه تفسيرًا لحلمه، فيخبره الأخير أنه سيلاقى ربه بعد أربعين يومًا (وهذا الرقم تحيط به هالات صوفية فى الوجدان الشعبى). ويقول الراوى: إن القرية تؤمن هى،

الأخرى بالأحلام، فتحول التفسير إلى ما يشبه النبوءة فى الأساطير الإغريقية (أمر لا بد من أن يتحقق). ثم يأخذ أهل القرية -الواحد تلو الآخر- فى زيارة محمد ويس لتعزيته ولقضاء بضع ساعات أخيرة معه، وتبدأ هذه الحقيقة -التى تستند إلى حلم- فى التحكم بحياة محمد، إذ استبد به الحزن، بل ووجد نفسه مضطرًا لملازمة منزله ليلاً، ليتلقى زيارة مُعَزِّيه، ثم اضطر بعد ذلك لملازمته ليلاً ونهارًا. وبدأ أهله يعدون له كل الأطعمة التى يشتهيها (ولكنه لم يتمكن من تذوقها لفقدان الشهية). وتحول محمد إلى ما يشبه الأسطورة، إذ بدأ أهل قريته -وأهل القرى المجاورة- يتحدثون عن البريق الروحى الذى يشع منه، وعن الجُمَل الصوفية الغريبة التى تخرج من بين شفتيه. لقد تسبب حلم عادى بسيط فى تحويل حياته إلى أسطورة، وبدلاً من النشاط والحركة غرق صاحبنا فى طقوس الموت.

«إلى أن ظهرتُ على مسرح الأحداث». بهذه العبارة يقدم الراوى نفسه بشكل مسرحى مباشر، وبأسلوب ينم عن الاعتداد والثقة بالنفس. ولكننا كنا فى الواقع قد عرفنا الراوى وتكهنّا بموقفه من خلال تعليقه على الأحداث، ومن خلال عرضه للتفاصيل، فهو عرض مشوب بالسخرية الخفيفة، يدل على أن الراوى لم يكن جزءًا مما يحدث، وأنه لا يؤمن بالأحلام ولا بالمعرفة التى تستند إليها. ثم نعرف من الراوى أنه مدرس القرية، كما نعرف منه أنه يقضى العطلة الصيفية فى دمشق، وأنه عاد فى اليوم التاسع والثلاثين، (أى قبل يومٍ واحد من موعد وفاة محمد ويس). إن الراوى جزء من عالم القرية، ولكنه منفصل عنه، فحياته مقسّمة بين القرية والمدينة، بين المجتمع التقليدى والمجتمع العصرى. ولعل الصورة التى تنطبع فى ذهنه لمجتمع القرية تدل على مدى انفصاله عنها، فقد ذهب لزيارة محمد، وأول ما يطالعه فى ساحة الدار، الرجال فى جانب والنساء فى جانب آخر، وبينهم تقف الخراف والماعز التى أحضرها أصدقاء محمد (الرجال والنساء والمواشى يكونون منظرًا واحدًا فى مخيلته). ويود الراوى أن يؤكد لنا أنه ليس جزءًا مما يرى، فيقول إنه دخل الغرفة التى كان ينتظر فيها محمد ويس ملاك الموت فوجده -ويضيف قائلاً بتهكم واضح-: «محمد ويس، وليس ملاك الموت». إن الراوى يود أن يخبرنا أنه عقلانى وعلمانى وحديث مثلنا، ولذلك فهو حينما يرى الحالة التى وصل إليها محمد ويس، يجد أنه من الضرورى أن يفعل شيئًا.

ثم يخبرنا الراوى عن طبيعة علاقته مع الشيخ محمد سعيد، وهى لم تكن علاقة ود أو صداقة. فالشيخ من وجهة نظر الراوى كان خليطًا غريبًا من البساطة والغباء والمكر، وكان

الراوى يحاول أن يكشف غشه وخداعه، ومن جانبه كان الشيخ يهاجم المدرس، ويتهمه بأنه يعلّم تلاميذه الهرطقة وعصيان الخالق، وكثيرًا ما كان يقول: «انظروا إلى سليل زين العابدين، حفيد زوج بنت النبى، الذى يزعم أن الأرض تدور حول نفسها!».

لم تكن العلاقة إذن وديَّة بين الشيخ والراوى، ولذا قرر الأخير أن يضرب ضربته، فذهب إلى محمد ويس وطلب منه أن يحمد الله، فقد جاءه جده زين العابدين فى المنام، وأخبره أن الأمر كله إنما كان بمنزلة اختبار له، وأنه أرسل له ثمرة من ثمار الجنة (لم تكن سوى ثمرة تين شوكى أحضرها الراوى معه من دمشق، وهى نوع من الفواكه لا يعرفه أهل القرية!). وطلب الراوى من محمد ويس أن يصلى معه ركعتين، وأن يقوم بتلاوة سورة النصر، حسب أوامر سيدنا زين العابدين، وأخبره أنه لو فعل ذلك فإن الله سيطيل عمره. إن الراوى فى حربه مع الشيخ آثر أن يتبنى الرؤية التقليدية، وأن يهزم الشيخ بسلاحه. فهو يزعم أن المعرفة التى يستند عليها -هو الآخر- من خلال أحلامه، وليس من خلال الملاحظة الموضوعية. وإذا كان الشيخ قد ألغى إرادة محمد ويس، فقد فعل الراوى ذلك أيضًا، إذ أنه لم يعطه فرصة ليفكر، بل دفع بالثمرة إلى فمه ونهض ليصلى معه، وحينما ذكَّره محمد أنهما لم يتوضآ بعد، قال له: فلنكتف بالتيمم حفاظًا على الوقت. وهذه لحظة كوميدية يرتطم فيها الشكل التقليدى بالمضمون الحديث!

ولكن نهاية القصة هى المفاجأة الحقيقية، فقد كان الراوى يتصور أنه قد حقق انتصارًا أكيدًا على الشيخ، فلم تصعد روح محمد ويس إلى بارئها، ولم تُذبح الخراف والكباش التى كانت فى ساحة داره (ولنلاحظ مرةً أخرى إدراكه لمحمد ويس وللماشية فى ذات الوقت وكأنهما على قدم المساواة)، بل اقتيدت كل هذه الماشية هدية من أصدقاء محمد ويس إلى ولى الله الأستاذ ناجى المدرس، سليل زين العابدين!

كان هذا هو ظن الراوى، ولكنه سرعان ما يتحقق من أن انتصاره لم يكن كاملاً، بل إنه ليتساءل هل كان انتصارًا حقًا؟ إذ أن عدد المصلين خلف الشيخ قد زاد، فقد انضم إليهم مصلٍّ جديد هو الراوى نفسه، فمنذ لحظة الانتصار هذه، كان عليه أن يؤدى كل الفروض، بل وكان عليه أن يتوضأ بالفعل، لا أن يتيمم وحسب، فقد كان ذلك هو الثمن الذى دفعه للحفاظ على شرف سلفه زين العابدين بعد أن جاءه فى المنام. إن القصة تحتوى على مواجهة كوميدية بين المجتمع التقليدى والمجتمع المعاصر، ولكننا لا ندرى - والراوى نفسه لا يدرى - النتيجة النهائية

لهذه المواجهة، فهى مبهمة إلى حدٍّ كبير. نعم، لقد أفلت محمد ويس من براثن الموت، ولكن ها هو ذا «المخلِّص العصرى» ناجى المدرس يصلى فى خشوع مع الجماعة التقليدية.

ونجد فى قصة توما الخورى، الكاتب اللبنانى: «نحن رجالك». موقفًا مشابهًا، وإن كانت المعالجة مغايرة. تبدأ القصة فى جو عصرى للغاية، موسم الانتخابات، حيث يشارك المواطنون فى عملية «صُنع القرار». ولكن بعد أول جملة يستخدم الكاتب صورتين تمهدان لموقفه المبهم. فهو يقارن نشاط القرى غير العادى أثناء الانتخابات بالبيض الذى تم ضربه جيدًا، كما يشبِّه حارات تلك القرى بخلايا النحل، أى أن الحركة الوجدانية هنا من الإنسان إلى الطبيعة (ومن العصر الحديث إلى المجتمع التقليدى)، فالعناصر المستمدة من العصر الحديث تذوب فى البناء الطبيعى الأكثر ثباتًا وشمولاً. وبعد هاتين الصورتين يعود الكاتب مرةً أخرى للحديث عن أهمية الانتخابات، وأهمية كل صوت يُدلَى فيها، ولهذا السبب يحضر الناخبون، مستخدمين كل وسائل المواصلات الممكنة: الحمير والثيران والجمال واللوريات والأتوبيسات (الحافلات)، وأية عربة من أى نوع.

تتداخل إذن الأشياء، ويذهب الناخبون إلى صندوق الاقتراع على ظهور الجمال، والسبب واضح، فعملية التحديث لم تتم بعد. ثمة طرق قد تم رصفها، وأخرى لم تُرصف بعد، وهناك قرى لا يمكن بلوغها إلا عن طريق الهبوط («كالوحى تمامًا» كما يقول الراوى)، إما بمظلة القفز أو بالهليكوبتر، وإلا فعلى المرء أن يترك وطنه كليًّا وكأنه مهرِّب حشيش، ليصل إليها عن طريق دولة أخرى مجاورة.

فى وسط هذه الأشكال التى لم تكتمل بعد يظهر أتوبيس أبو فحل المسمَّى «بالمحروسة»، وهو خير رمز لهذا العالم، فهو أتوبيس -أى آلة- جزء من العالم التكنولوجى المعاصر، ولكنه يفقد هُويته بالتدريج، إلى أن يصبح جزءًا من العالم التقليدى والطبيعى (وهذا هو الاتجاه العام فى القصة كما بيَّنَّا من قبل: من الإنسان إلى الطبيعة، ومن الحديث إلى التقليدى). فالأتوبيس ذاته يجرى أحيانًا كالحيوانات، وأحيانًا أخرى يطير كالطيور، وحينما يسقط فى نهاية الأمر فهو يطير فى الهواء كالغزال، وحينما يستقر على أرض الوادى، فإن عجلاته تبدو وكأنها سيقان حيوان يرفس الفضاء. وحتى اسم «المحروسة»، اسم يليق بمركب شراعى جميل، أو دراجة على الأكثر. واسم السائق، أبو فحل، يشير إلى قيم تقليدية مثل الفحولة والذكورة، وهى صفات ليست لها علاقة كبيرة بعملية قيادة السيارة، التى تتطلب عددًا من الصفات النثرية العادية؛

مثل الانتباه والحذر واتباع القواعد ومراعاة القوانين. وقد كُتب على الأتوبيس العبارة التقليدية: «الحسود لا يسود». وفى مساره لا يتبع الأتوبيس مسارًا محددًا، كما هى الحال مع الأتوبيسات العصرية، إنما يتبع طريقًا فريدًا للغاية، فهو قد يتوقف مرة ليشترى أحد الركاب سلعة ما، أو ليقضى طفل حاجته، ومرةً أخرى ليشرب الركاب من عين يشتهر ماؤها بقدرته على شفاء المرارة. ويترك الأتوبيس مساره أحيانًا لتوصيل سيدة لمسافة قصيرة للغاية (عدة كيلومترات).. وهكذا. ولكن الأتوبيس واسع ورحب -كما يقول الراوى- سَعةَ ورحابةَ قلب السائق. وهكذا تختفى وسائل القياس الرياضية، وتحل محلها وسائل قياس معنوية عاطفية.

ويزداد فقدان الأتوبيس لهُويته العصرية حينما ننظر إلى الركاب، فقد تحولوا بالتدريج من مجرد كونهم ركابًا (أفرادًا متفرقين)، ليصبحوا جماعةً تقليدية، تربط أعضاءها أواصرُ المودة والتراث المشترك، ينخرطون فى غناء المواويل بشتى أنواعها، وينغمسون فى رقص الدبكة، ثم يتناولون -ومعهم السائق- العَرَق، ثم يشتركون فى مأدبة يقتسمون فيها طعامهم. وهكذا، بعد أن اختفت الحدود الخارجية للأتوبيس، اختفت أيضًا أية حدود داخلية، فالملكية الخاصة للطعام يحل محلها الاقتسام، وذوات الركاب المنفصلة المستقلة ذابت، ثم تداخلت عن طريق الغناء والرقص الجماعى. وماذا عن الانتخابات نفسها؟ حينما يمر الأتوبيس على بلدة المرشح يهتف الجميع: «كلنا رجالك، زعرور بيه». وهو غناء لا يختلف كثيرًا عن المواويل، ينتج عنه فقدان للذات المنفصلة وامتزاج بالجماعة. وحينما يظهر «زعرور بيه» تطلق النيران من البنادق، التى تعود إلى عهد نابليون بونابرت أو قبله بقليل، ويهتف الركاب هُتافًا يكفى لإسقاط أسوار أريحا (وهى إشارة إلى العهد القديم)، ثم يختلط الهتاف بأصوات الحيوانات والطيور.. أو على الأقل يفزعها.

ومن الواضح أن الراوى لا يعترض كثيرًا على هذه الروح الجماعية وهذا الاعتزاز بالتراث، ولكن المشكلة فى تصوره أن كل هذا يتم فى الأتوبيس، الموقف المناسب فى المكان غير المناسب! وقد أطلق الراوى التحذيرات من البداية. فمن بين الركاب نقابل أم سليمان، أرملة أحد السائقين، والذى نجا بأعجوبة حينما سقط الأتوبيس الذى كان يقوده فى الوادى (ولكنه مات من فرط الحزن-فيما بعد). ويخبرنا الراوى كذلك أن الطريق ملتو معلَّق فى الهواء! بل إن كثيرًا من الركاب خامرهم الإحساس بشىء من الخوف، ولكنهم تغلبوا على مخاوفهم. وحينما تبدأ طقوس شرب العَرَق (التى تصبح بمعنى من المعانى طقوس الهلاك) يحتج على ذلك أحد

الركاب، ولكن مساعد السائق يقول: إن أبا فحل لا يفقد وعيه، حتى لو شرب برميلاً كاملاً. وحينما يلاحظ بعض الركاب أن السائق نسى دوره العصرى كليًّا كسائق، وانغمس فى بعض النشاطات الإنسانية التقليدية، مثل ملاعبة الحسناء التى تجلس إلى جواره، ومحاولة اختطاف قُبْلة منها، فإنهم لا يحتجون، بل يقلده أحدهم (ويحاول اختطاف قُبْلة من جارته)، ويصيح الآخر متمنيًا للسائق حظًّا سعيدًا! أى أنهم هم أيضًا يتخلون عن صفتهم كركاب (شىء محايد، غير شخصى، مجرد جماعة تعاقدية)، ويتحولون إلى شىء آخر (أعضاء فى جماعة تراحمية يحبون ويكرهون). ومن أكثر التعليقات سخرية على أحداث القصة، الموال الذى يذيعه الراديو:

لولا عيونك ما جينا

وصلتينا لنصف البير

وقطعتى الحبل فينا.

وهو موال شعبى تقليدى جميل، ولكنه يصف الكارثة التى على وَشْك الوقوع، ولم يكتف الراوى بتنبيه القارئ إلى أسباب الكارثة قبل وقوعها، بل غرس شخصية واحدة عصرية داخل الرواية تشبه من بعض الوجوه « ناجى المدرس »، فهو غريب مثله، يحذر وينذر، ولكنه يصبح محط السخرية بسبب موقفه، ثم يسقط الأتوبيس فى الوادى والراديو لا يزال يذيع الموال الذى يشكو فيه المغنى من لوعة الهوى، ثم يتوقف فجأة، لا ينجو من السقطة سوى الغريب العصرى الذى يخرج من الأتوبيس، ثم يصفق بكلتا يديه هاتفًا: « كلنا رجالك، زعرور بيه »، ويقضى بقية أيامه فى مستشفى المجاذيب!

والنهاية كما نرى مبهمة أيضًا، بل إن الراوى (أو الكاتب) يتعمد إغراقها فى الإبهام، فالكارثة توصف بطريقة جميلة، إذ يسقط الأتوبيس كالغزال، وتعليق الراوى ليس لاذعًا، بل هو تعليق هادئ فيه شىء من السخرية، وشىء من الرثاء والحب، تختلط فيه النبرة العلمية المحايدة بالنبرة العاطفية. كما أنه يجب أن نتذكر أن الركاب قد « حسدوا » الأتوبيس فى بداية القصة، ولعل سقوط الأتوبيس هو نتيجة للحسد! وبذا تكون النهاية مبهمة كنهاية القصة الأخرى، حيث يقف الغريب « المنتصر » فى الصف، يركع مع الراكعين ثم يسجد!

ويلاحظ الموقف نفسه والإبهام نفسه فى قصة الطيب صالح، الكاتب السودانى، « دومة ود

حامد». ولكن إذا كان الراوى فى قصة عبد السلام العجيلى هو «الغريب العصرى»، وإذا كان الراوى فى قصة توما الخورى يحاول أن يبقى موضوعيته قدر إمكانه (بينما يؤدى دور الغريب العصرى إحدى الشخصيات الثانوية)، فإن الراوى فى قصة الطيب صالح ينتمى إلى المجتمع التقليدى، أما الغريب العصرى فهو شاب صغير السن، لا يفعل شيئًا سوى أن يستمع، وبأدب جم لحديث الراوى، الذى هو أقرب إلى «المنولوج» منه إلى «الديالوج». يبدأ الراوى برسم صورة قاتمة لمجتمع القرية التقليدى، الذى تغطيه أسراب النمتة شتاءً، ويهجم عليه ذباب البقر صيفًا. أما إذا كان الوقت لا صيفًا ولا شتاءً؛ «فلا تجد شيئًا». ومرة أخرى نلاحظ الحركة من الإنسان إلى الطبيعة، إذ يقول الراوى: «نحن ننام حين يسكن الطير، ويمتنع الذباب عن مشاكسة البقر، وتستقر أوراق الشجر على حالٍ واحدة، ويضم الدجاج أجنحته على صغاره، وترقد الماعز على جنوبها، تجترُّ ما جمعته فى يومها من علف. نحن وحيواناتنا سواءٌ بسواء: نصحو حين تصحو، وننام حين تنام، وأنفاسنا جميعًا تتصاعد بتدبير واحد». أما فى المدينة فالأمر جِدُّ مختلف، إذ يمكن للمرء أن يسمع الإذاعة، ويذهب إلى السينما، وأن يتمتع بنور الكهرباء. وفى تنغيم لفظى ينم عن الانتماء الكامل للعالم التقليدى، يقول الراوى للشاب اليافع، إنه ولا شك سيرحل عن هذه القرية التى يعيش فيها الناس «على السَّتْر»، قوم «أصبحت جلودهم ثخينة من فَرْط المشقة، ولكنهم اعتادوا هذه الحياة، بل إنهم فى الواقع يحبونها».

نعم سيرحل الشاب، ولكن الراوى يود أن يريه شيئًا واحدًا جوهريًا: «شىء واحد نُصِرُّ أن يراه زوارنا». إنها بمثابة المتحف، وإذا كان المتحف هو المكان الذى يُحفظ فيه «تاريخ القُطْر والأمجاد السالفة»، فإن هذا الشىء ولا شك له دلالة مماثلة، إنها دومة ود حامد، شجرة «تقف شامخة برأسها إلى السماء وكأنها صنم قديم، أو مُهْر جامح، ضاربةً بعروقها فى الأرض، ترسل بظلها على النهر تارةً وعلى الأرض المزروعة تارةً أخرى، وكأنها «عُقَابٌ خُرافى باسط جناحيه على البلد بكل ما فيها». وهذه الدومة لم يزرعها أحد، بل نمت وحدها، ولذا فإن كل جيل يجىء يجدها وكأنما وُلدت ونمت معه. ولِمَ لا؟ والدومة مستقرة فى عقل أهل القرية، تظهر لهم فى أحلامهم، ويقومون بزيارتها كل يوم أربعاء ليذبحوا نذورهم، وهى تستجيب دعاءهم وتنجز لهم المعجزات (كأن تشفى المرضى الذين استعصى عليهم الداء، أو الذين لا يمكنهم أن يصلوا إلى الطبيب فى المدينة). وتاريخ الدومة هو أيضًا تاريخ عجائبى، يقصه الراوى على هذا الشاب اليافع.

الدومة إذن رمز لجماعة تراحمية تقليدية، متماسكة الأطراف، مؤمنة بالأسطورة. ولكن العصر الحديث لا يترك القرية وشأنها، إذ تقرر الحكومة «الاستعمارية» إقامة «مكنة الماء» فى موضع الدومة، ولكن أهل القرية «هبوا عن آخرهم هَبَّةَ رجل واحد، وأعانهم الذباب أيضًا، (ذباب البقر)، فطردوا مندوب الحكومة، ولم تأت مكنة ماء ولم يأت مشروع، «ولكن بقيت لنا دومتنا». ثم جاء «الحكم الوطنى» وقرر أن ينشئ محطة تقف عندها الباخرة، لتوفر على السكان مشقة السفر نصف يوم كاملاً للوصول إلى المحطة فى البلدة المجاورة. ولكن حينما يحضر مندوب الحكومة بالنبأ السعيد لا يقابل بالترحاب، وإنما بوجوه مترقبة، لأن الباخرة تمر عليهم يوم الأربعاء، وقد أخبرهم الموظف أن الموعد الذى سيحدد لوقوف الباخرة فى محطتهم سيكون فى الرابعة بعد الظهر، وهو الوقت الذى تزور فيه القرية ضريح ود حامد عند الدومة: «ونأخذ نساءنا وأطفالنا، ونذبح نذورنا، نفعل ذلك كل أسبوع». وحين يطلب منهم الموظف تغيير يوم الزيارة، تقع الواقعة! ولا تقف الباخرة عند القرية، ويبقى أهلها يذبحون نذورهم كل يوم أربعاء، «كما فعل آباؤنا وآباء آبائنا من قبلنا». وليكن الأمس مثل الغد، وبدلاً من التطور ندور فى حَلَقات!

ويبدو أن الحكومة الوطنية «الديمقراطية» حلت محلها حكومة وطنية مستبدة وقوية، قررت إنشاء المحطة وإزالة الدومة بالقوة، فقاوم أهل القرية فزُجَّ بعشرين رجلاً منهم فى السجن، ثم أُفرج عنهم فجأة، ووجدوا أنفسهم أبطالاً شعبيين، إذ أن الحكومة الوطنية العسكرية قد حلت محلها حكومة وطنية جديدة ديمقراطية، تحترم حقوق الإنسان، ووجد أبطال القرية أنفسَهم وسط الخطب النارية الرنانة المعتادة. وحضر بعض الرؤساء والنواب، وأقاموا نُصبًا تذكاريًّا تحت الشجرة، واستنكروا طغيان الحكومة السابقة، التى تتدخل فى معتقدات الناس، فى أقدس الأشياء المقدسة عندهم. ومن الخطب نعلم أن دومة ود حامد كانت السبب فى سقوط الحكومة المستبدة، وبذا أصبحت «دومة ود حامد رمزًا ليقظة الشعب». والوصف هنا مفعم بالسخرية، فهذا العالم الجديد الذى ينقض على القرية ودومتها وأهلها لا يكترث بها كثيرًا، ولا يحترم علاقاتها الإنسانية الوثيقة؛ ولذا فبعد الخطب والنُّصُب «عادت حياتنا إلى سيرتها الأولى، لا مكنة ماء، ولا مشروع زراعة، ولا محطة باخرة. وبقيت لنا دومتنا تلقى ظلَّها على الشاطئ القِبْلى عصرًا، ويمتد ظلها وقت الضحى فوق الحقول والبيوت حتى يصل إلى المقبرة، والنهر يجرى تحتها كأنه أفعى مقدسة من أفاعى الأساطير!». وهذه هى نفس الكلمات

التى استخدمها الراوى فى وصف الدومة فى بداية القصة، لم يزد على الدومة سوى « نُصب رخامى وسور حديدى وقبة ذات أهلَّة مذهَبة »، نتيجة لمحاولات الحكومة الوطنية الجديدة أن تكسب تأييدًا شعبيًّا. فبين الحكومة الاستعمارية، والوطنية الديمقراطية، والوطنية المستبدة، والوطنية الديمقراطية الجديدة، لم تكن القرية وأهلها ودومتها سوى شىء أو موضوع، وليس كيانًا إنسانيًّا حيًّا له قوانينه الخاصة، يجب التعامل معه باحترام.

وفى نهاية القصة يتفوه الغريب العصرى ببضع كلمات، سائلاً عن الطلمبة والمشروع والمحطة، ومتى سيمكن إنشاؤها، « حين ينام الناس فلا يرون الدومة فى أحلامهم، ومتى يكون ذلك؟ ». وهنا يخبرنا الراوى عن تفاصيل من حياته، تدل على أن الصراع بين الجديد والقديم ليس خارجيًّا، وإنما يدور داخل القرية ذاتها، إذ نعرف من الراوى أن ابنه قد هرب إلى المدينة ودخل المدرسة رغم أنفه، ومع هذا « أدعو أن يبقى حيث هو فلا يعود ». ثم يعبِّر عن رغبته فى أن يتكاثر أمثاله « الفتيانُ الغرباءُ الروح » فى القرية.. « فلعلنا حينئذٍ نقيم مكنة الماء والمشروع الزراعى.. ولعل الباخرة حينئذٍ تقف عندنا.. تحت دومة ود حامد ».

ولكن ماذا عن الدومة، هذا الصنم، هذا العُقَاب، ربة المكان، هل ستجتث من مكانها؟ يجيب الراوي: « لن تكون ثمة ضرورة لقطع الدومة، ليس ثمة داعٍ لإزالة الضريح، الأمر الذى فات هؤلاء الناس جميعًا أن المكان يتسع لكل هذه الأشياء.. يتسع للدومة والضريح ومكنة الماء ومحطة الباخرة ».

وهكذا تنتهى القصة بانفصال الحديث عن القديم، ولكن مع هذا يتحدث الراوى التقليدى مع الغريب العصرى، ويطرح – على مستوى النظرية والرؤية – إمكانية التصالح بين الماضى والمستقبل، حتى لا ننتهى إلى ماضٍ دون مستقبل (كما حدث للقرية)، أو مستقبل دون ماضٍ (كما يحدث فى بلدان الغرب). ولعله ليس من قبيل المصادفة أن الراوى فى هذه القصة –على عكس القصتين الأخريين – ينتمى إلى العالم التقليدى، ولذا فنحن نرى الأحداث من خلال عينيه، أى أنه يصبح الذاتَ النشِطة، وليس موضوعَ التأمل والدراسة. ولأنه الذات النشطة فبوسعه – فى خياله على الأقل – أن يتخطى عالم الاثنينيات ويطرح تصورًا لعالم أكثر تركيبًا، وهو ينجح فى هذا لأنه يراقب الدنيا من حوله بذكاء شديد، لا ينكر شيئًا لمجرد أنه يختلف مع رؤيته، وإنما يصف لنا ما حدث وما يحدث بحيادية وحب. وهذا على عكس الراوى فى القصة الأولى الذى يشعر بالغربة عن عالم القرية، ولا يَكنُّ كثيرًا من الاحترام لها أو لأهلها. ولذا حينما

تبتلعه القرية والعالم التقليدى وآلهة المكان لا يفهم ما يحدث له، ولا يملك إلا أن يتهكم على نفسه، كما تهكم على القرويين من قبل. وتنتهى القصة بابتسامة حائرة.

وتنتهى قصة الطيب صالح أيضًا بالراوى ينظر إلى الغريب الجديد نظرة «لا أدرى كيف أصفها، ولكنها أثارت فى نفسى شعورًا بالحزن، الحزن على أمر مبهم لم أستطع تحديده»، ولكننا يمكننا التخمين. نعم، سيتزاوج القديم والحديث، وسينشأ العالم المركب، وستظلل الدومة كلاًّ من القرية والمكنة. ولكن الراوى يعلم جيدًا أن عالمه هو -بكل عظمته وضيق أفقه- سيمر ويذوى، ولن يبقى منه سوى الذكرى، وهذا لا شك يثير الإحساس بالاغتراب، وبذا ترفض القصة وبضراوة أن تستكين إلى أية حلول، حتى ولو كانت مركبة، ولذا فهى رغم النهاية السعيدة نسبيًا قصة حزينة تنتهى بالرثاء.

❁ ❁ ❁

ما حاولت إنجازه فى هذه الدراسة، هو تتبع نموذج «الغريب العصرى» فى ثلاث قصص قصيرة عربية، وتكرار النمط هو أكبر دليل على أنه ليس وليد المصادفة، وإنما هو تجسيد لرؤية اجتماعية، تعبِّر عن نفسها من خلال أعمال هؤلاء الكُتَّاب، ويمكن أن نتتبع النمط نفسه فى أعمال وأشكال أدبية أخرى، ولكن لنكتف بهذه الأعمال الثلاثة، ولنحاول الآن أن نكتشف الأسباب التى أدت إلى تكرار هذا النمط، الذى يكشف عن موقف مبهم من التصنيع والتحديث:

١- من الأمور البديهية التى يؤمن بها معظم الدارسين الآن أن الواقع فى حالة حركة دائمة، وأن التغيُّر هو سمة الوجود الإنسانى. ولكن الحركة والتغيُّر درجات، ويمكننا القول: إن مجتمعات العالم الثالث تمر «بمرحلة انتقالية»، بل إننى أفضِّل دائمًا التحدث عن دول العالم الثالث على أنها «مشروع حضارى»، وأنها مجتمعات فى طور التكوين، لا هى تقليدية ولا حديثة، لا هى زراعية ولا صناعية، بل هى لا تزال فى طور التشكل. وهذه القصص الثلاث التى درسناها تعكس هذه الحقيقة بشكل مباشر، إذ تذوب حدود الأتوبيس ليصبح غزالاً، ويهرب ابن الراوى التقليدى إلى الخرطوم ليدرس، وتنتهى القصة الثالثة بالدومة تظلل المكنة، ويصلى ناجى المدرس وراء الشيخ بعد أن انتصر عليه.

٢- لعل مخاوفنا من العصر الحديث لا تنبع من معرفتنا بسيناريو التحديث وحسب، وإنما من إدراكنا عواقبه أيضًا. فنحن نقرأ الصحافة الغربية وندرس المجتمع الغربى، وغير

المتخصصون يسمعون عن المخدرات والجريمة، والمتخصصون يقرءون عن أزمة المعنى فى الغرب؛ ولذا حينما نتحرك إلى العصر الحديث فنحن لا نتحرك بتفاؤل شديد (كما فعل أهل الغرب) إذ أن معرفتنا المأساوية بما حدث هناك، وبالثمن الفادح الذى سيُدفع يقلل من حماسنا بعض الشىء، ولا يملك المرء إلا أن ينظر نظرة غريبة، تدل على الحزن، مثل نظرة الراوى التقليدى فى دومة ود حامد.

٣- ولعل ارتباط التحديث والتصنيع بالاستعمار الغربى يزيد من إبهام موقفنا، ومن تأكيد رفضنا الآلة، رغم احتياجنا إليها، بل وحبنا لها. إن أول مكنة معاصرة واجهتنا هى المدفع الذى حمله الجندى الغربى، ودك به جدران المجتمع التقليدى الشرقى، لا ليجلب النور والاستنارة، وإنما لينهب الوطن. وكما يقول بطل **موسم الهجرة إلى الشمال** (هذه الرواية التى تعالج بعض الموضوعات التى تعرضنا لها، ولكن بأسلوبٍ جدٍّ مغاير): إن الإنجليز مدوا السكة الحديد فى السودان لتحمل الجنود، ويمكننا أن نضيف: والبضائع فيما بعد. إن ارتباط الاستعمار بمنظومة التحديث والعلمنة هو ولا شك من أسباب الإبهام.

٤- لا يكتفى الأدب العظيم الخلّاق بأن يعكس الواقع الاجتماعى وحسب، وإنما يتصدى له بالنقد، ويحاول أن يطرح رؤية كلية، تتضمن أبعادًا زمنية تتخطى الحاضر (فهى تجمع بين المستقبل والماضى). فالشعر الرومانتى الإنجليزى الذى كُتب أثناء الثورة الصناعية يتضمن نقدًا لاذعًا لهذه الثورة، على الرغم من أنه هو نفسه يجسّد كثيرًا من القيم التى أتت بها الثورة الصناعية والعلمية، فهو أدب تجريبى ثائر، يتميز الشكل فيه بالمرونة والانفتاح. والأدب العربى الحديث لا يكتفى بتصوير واقع التحديث، وإنما ينظر إليه من خلال نظرة كلية، ترى الواقع ككيان مركب يحتوى الأشياء وأضدادها؛ ولذا فكثيرًا ما تقدم عملية التحديث على أنها ستأتى لنا بالتقدّم والخير، ولكننا مع هذا نعرف من هذا الأدب ذاته أن ثمة ثمنًا فادحًا يجب دفعه.

٥- والسبب الأخير، الذى يمكن ذكره فى هذا المضمار، هو سبب أدبى أكثر من كونه اجتماعيًا؛ فالأدب العربى الحديث متأثر بالأدب الغربى الحديث، وهذا الأدب رغم أنه نتاج عملية التحديث فى الغرب إلا أنه يعبّر عن رؤية رافضة للعصر الحديث. وإذا ما نظرنا فى بعض كلاسيكيات الآداب الغربية الحديثة (**الأرض الخراب** لإليوت، **القلعة** لكافكا، **فى انتظار جودو** لبيكيت.. إلخ)، فإننا نجد أعمال احتجاج على المجتمع الحديث، الذى يرتكز إلى العلم والتكنولوجيا المنفصلين عن القيمة، ونجد أعمالاً يعبّر أصحابها عن الرغبة فى العودة إلى عالم

أكثر تماسكًا، يؤمن أعضاؤه بمجموعة من القيم، عالم يشبه -من بعض الوجوه- المجتمع التقليدي، وتعبر الرؤية عن نفسها -على مستوى الشكل- في استخدام الرموز الكونية، والإشارات المتكررة للمسيحية، والعودة للأسطورة، وهي أشكال وجدت طريقها للأدب العربي الحديث، وأثرت دون شك في رؤية كُتَّابنا لعملية التحديث.



رواية (السيد من حقل السبانخ)

لـ صبرى موسى والمدينة الفاضلة التكنولوچية

أصبح الاستنساخ أحد الموضوعات الأساسية التى تتناولها الصحف والمجلات ووكالات الأنباء. وما لم يدركه الكثيرون، أن قضية الاستنساخ هى فى الواقع جزء من قضية العلم المنفصل عن القيمة، وتعبير عما يسمَّى «اليوتوبيا التكنولوچية التكنوقراطية»، أى تلك المدينة الفاضلة المنظمة علميًّا، والتى تم التحكم فى كل عناصرها، بما فى ذلك سكانها، والتى تديرها نخبة حاكمة من العلماء والفلاسفة العقلانيين الماديين.

وقد تناول الروائى المصرى صبرى موسى هذه القضايا فى روايته **السيد من حقل السبانخ**، والتى هى رواية من نمط الخيال العلمى، تقدم رؤية مستقبلية للعالم بعد أن يحقق العلم انتصاره الكامل على الطبيعة، وبعد أن يتحكم فى قوانين الضرورة، وينجح فى إشباع كل احتياجات الإنسان. لقد «تحقق كل شىء» من خلال الثورة الأتوماتية العلمية التى وصلت بالإنسان إلى «**عصر العسل**»، وأسس الإنسان مدينته العلمية الفاضلة، والتى لا تختلف كثيرًا - فى تصورنا - عن يوتوبيا كامبانيلا وفرانسيس بيكون، مع فارق طفيف وهو أن يوتوبيا فرانسيس بيكون - على سبيل المثال - كتبت فى بداية المشروع العلمى، حينما كان الإنسان يحلم بالتحكم فى كل شىء، أما **السيد من حقل السبانخ** فقد كتبت فى نهايات القرن العشرين (١٩٨٧م)، حينما اكتشف الإنسان أن الحلم قد تحقق، وأنه فى واقع الأمر كابوس.

فالرواية لا تبشر، وإنما تحذر وتنذر، وتقدم تعريفًا للنموذج العلمانى (المادى) بعد تحققه المتوقع، وتكشف لنا ما سيحدث للإنسان فى حضارة أُسست على العلم والرؤية العقلانية المادية وحسب. ويبدو أن الرواية تذهب إلى أن ما سيحدثه مع تزايد انتصارات العلم وهيمنته، هو تزايد معدلات نزع القداسة عن الإنسان والطبيعة، وإزاحة الإنسان عن المركز، ورؤيته فى

إطار المرجعية الطبيعية المادية الكامنة، حتى إنه أصبح شيئًا بين الأشياء، لا يتجاوز قوانين الطبيعة/المادة، أى أنه يتم تفكيك الإنسان ورده إلى ما هو دونه، أى المستوى الطبيعى/المادى.

وبطل الرواية يسمَّى «هومو» (أى «إنسان»)، وأما تلقيبه بـ «السيد من حقل السبانخ»؛ فلأنه يعمل فى حقل السبانخ الموحَّد (كل شىء فى ذلك العالم الواحدى موحَّد، دون أن يكون موحِّدًا، فهو عالم لا توجد فيه أية قوة متجاوزة للمادة). ولأدع الرواية ذاتها (والراوى) يصفان لنا هذا العالم، مع تدخل طفيف من جانبى. لم يحقق هذا العالم ما حققه من إنجازات من خلال تجاوز المادة، وإنما من خلال اتباع الاتجاه الطبيعى الذى تسير فيه المادة المتطورة والحياة المتطورة أيضًا، وهى الانتقال من البسيط إلى المركب، من مراتب تنظيم دنيا عَفْوية، إلى مستويات أعلى فأعلى من التنوع والتخصص، وإلى استخدام متزايد للآلات والعلم والتكنولوجيا، إلى أن ينتهى الأمر بأن يتم التحكم فى كل شىء. فمسيرة تلك القرون من الاستخدام الحضارى للإلكترونيات وتطوراتها أدت إلى القضاء على جميع الميكروبات، وأسباب الحروب السخيفة، وأمكن تنظيم كل شىء، وأصبح الإنسان حرًّا بكل ما تحمله تلك الكلمة من معانٍ متسعة بما فى ذلك عمليات الوفاة والولادة.

وهذا هو الوهم العام وراء كل اليوتوبيات التكنولوجية التكنوقراطية: إن الإنسان من خلال التحكم العلمى التكنولوجى الكامل سيصل إلى الحرية الكاملة. ولكن الإنسان يكتشف تدريجيًّا أن النموذج الكامن والمثل الأعلى وراء عملية التنظيم العلمى - حسب القاعدة العامة والاتجاه الطبيعى - هو مجتمعات النحل والنمل الأبيض التى وصلت إلى حالة عالية من النظام، والتى حققت بقاءها المستمر عن طريق إخلاصها الفطرى للقانون الطبيعى، فهو عالم «رشيد» تمامًا، يسرى عليه ما يسرى على العالم من قوانين الطبيعة، كل لحظاته خاضعة للبرمجة، كل شىء تم التحكم فيه بعناية فائقة، بحيث أصبح يسوده نظام عام، هو تجسيد للقاعدة العامة والاتجاه الطبيعى، القوة الدافعة الحية فيه هى الآلة، فالإنسان يعيش عالة على الآلات التى تغذى نفسها بالمعلومات، والآلات التى تنظم نفسها بنفسها، وتضع لذاتها برامج العمل، وتجدد وتطور فى هذه البرامج أيضًا، حسب النتائج التى تتوصل إليها. بل إن هذه الآلات قد أصبحت تخترع بعضها بعضًا، فهى تضع التصميمات لآلات أخرى يستلزمها سير العمل، دون تدخل من البشر! لقد اخترع الإنسان الآلة التى تفوقه قدرةً، وكانت هذه الآلة فى بداية الأمر تنحنى للعقل البشرى، ولكن عبر مسيرة الإنسان التكنولوجية السريعة، كفت تلك الآلة عن الانحناء منذ زمن

طويل! إذ أصبحت الآلات عاقلة، لها قدرتها على الاختراع ووضع التصميمات واختزال الخبرات السابقة! بل إن عملية تقليد الشعور تُجرى فى هذه الآلات من أزمنة طويلة، وعلى نطاق يتسع بشكل مرعب، دون أن يعترض أحد، وأبسط مثال على ذلك، أجهزة التدفئة التى تقوم تلقائيًا بتعديل الحرارة كلما شعر الإنسان بالحاجة إلى ذلك، بل إن كثيرًا من هذه الآلات - فى هذه اليوتوبيا التكنولوچية التكنوقراطية - تشعر بالملل، وتمتنع عن الإصغاء، بل وترسل بصورة أتوماتية رسائل احتجاج إلى منطقة البث المركزى، إذا وصلتها معلومات متكررة أو خاطئة. فالعقول الإلكترونية الحديثة تقوم بكثير من الوظائف التى كانت من اختصاص الدماغ الإنسانى، كالإدراك وتصحيح الخطأ ذاتيًا، والتكيف، والتعليم، والاستدلال.

فى هذا العالم ينكمش الإنسان ويضمر من خلال عمليات التطور والتطوير، إلى أن يتم التوصل إلى بشر عقلانيين بالكامل، وتتجلى سمات ذلك «الإنسان العقلانى» المادى حسب رؤية الرواية - موضع الدراسة - فيما يلى:

١- جميع مبررات الجريمة قد انتفت وانقرضت، وأصبح ما يمكن أن يحدث مجرد خطأ وليس خطيئة. خطأ يجب معالجته وليس معاقبته، بل إن هذا الخطأ نادرًا ما يحدث، لأن النظام قد أحكم إدارته لكل شىء!

٢- الإنسان لا إرادة له ولا باطن، فمع اختفاء الشر والسيطرة على الإنسان من الداخل والخارج اختفى عالم الإنسان الداخلى، وانتفت بذلك إرادته، فحينما يتم استجواب شخص ما، فإنه لا يُطلب منه أن ينطق بالإجابة عن الأسئلة، لأن الذبذبات التى تصدر عن حرارته الجسدية - فور انفعاله بالأسئلة - سوف يتم نقلها عن طريق عديد من الأجهزة الإلكترونية المركبة فى المقعد الذى يجلس عليه وفى الأرض وفى الجدران، بل وفى سقف الغرفة نفسها. وحينما تنشأ مشكلة نفسية أو فكرية فإنه يتم علاجها كيميائيًا، عن طريق حقن الخلايا العصبية؛ لتصويب عمليات الاستقبال والشعور لديهم، بحيث تعود لهم جميعًا السيطرة العاقلة على أنفسهم! وفى مثل هذا الإطار لم يعد النظام فى حاجة إلى نوع من المراقبة أو المباحث أو المخابرات لمراقبة الناس وضمان تصرفاتهم، وانتهت فكرة العقاب (تماما كما انتهت فكرة الخطيئة).

٣- أصبح الإنسان عقلاً محضًا، إذ سيطر الإنسان العقلانى على جسده سيطرة تامة، لا مجال فيها للعواطف، وأصبحت كثير من غرائزه لا أهمية لها فى تلك المرحلة «المتقدمة» من تطوره.

٤- لم تعد للإنسان حدود فردية متعينة، فهو جزء لا يتجزأ من النظام القائم (نتاج عملية التطور فى نطاق القاعدة الطبيعية / المادية العامة فى إطار الاتجاه الطبيعى)، بعد أن نجح هذا النظام فى أن يجعل عقول الأشخاص تعمل بغير إرادة من أصحابها، وأن تتفاهم مستقلةً عن ردود أفعال أصحابها، أى أن الإنسان أصبح كائنًا اجتماعيًّا كاملاً كما يريد النظام: الفرد للمجموعة، والجزء فى خدمة الكل.

٥- ظهرت نخبة علمية تدير هذه المدينة التكنوقراطية الفاضلة، وتتحكم فى كل صغيرة وكبيرة، أما غالبية الناس ممن لا يشغلون المراكز القيادية، فمطلوب منهم سهولة الانقياد وقلة الذكاء والمهارة الخالية من العاطفة! مهارة الأداء الغريزى (أى أنهم يشبهون الإنسان الطبيعى تمامًا) وكما هى الحال فى المجتمعات الحديثة، وفى عالم النحل والنمل أيضًا، فهم ينقسمون إلى: «سوبرمن Supermen، وسبمن Submen»، إلى ما فوق البشر وما دون البشر. كل هذا يعنى أنه تم «تشيىء» الإنسان تمامًا ونزع القداسة عنه (وينبغى ملاحظة أن السوبرمن ليسوا أحرارًا بالمعنى الإنسانى، فهم أيضًا يتبعون القانون العام، ولكنهم أكثر إدراكًا).

٦- أصبح الإنسان -فى نهايةِ متتاليةِ التطور هذه- آلةً حسنة الصنع، متحركة مبتسمة، يترك نفسه للحياة السهلة اللذيذة، كقطعة خشب متساوية مع غبار مائى دونما إرادة (فهو شىء بين الأشياء).

وتتضح الصورة تمامًا حينما نعرف طبيعة إله هذا العالم، القوة التى تتحكم فيه: «عقل إلكترونى شامل يعرف كل شىء، ويستطيع الإجابة عن جميع الأسئلة»، أى أنه عصر التحديث المادى والتقدم التكنولوچى الذى مات فيه الإله، إذ حل محله عقل إلكترونى، كما مات فيه الإنسان، إذ حلَّت محله آلة حسنة الصنع، وماتت فيه الطبيعة وأصبحت مادة ميتة خاملة.

هذه الرؤية المظلمة للكون (للإله والطبيعة والإنسان) فى رواية **السيد من حقل السبانخ** تعبِّر عن نفسها فى أشكال التنظيم الاجتماعى. تخبرنا الرواية أن النظام توصل إلى نظام عام، لتوزيع العمل والطعام والدفء والسكنى والتعليم والفن والكماليات الوفيرة. وأمكن تنظيم عمليات الوفاة والولادة والتعليم، فهو نظام شيوعى حق، ألغى الملكية الفردية كطريقة من طرق التحكم الكامل والترشيد المادى الشامل. وتمتد عملية الترشيد لتصل إلى المؤسسات الإنسانية كلها؛ الحب والزواج والولادة، ليتم تفكيك الوظائف المختلفة وفصلها بعضها عن بعض، حتى

يمكن تحسين الأداء ويزداد التحكم. ويتضح هذا تمامًا فى فصل الجنس عن الإنجاب وعن تربية الأطفال، ففى المجتمعات «المتخلفة» عادةً ما يضاجع الرجل زوجته فى إطار إنسانى من المودة والطمأنينة، وينجبان أطفالاً ويقومان على تنشئتهم، أما فى عالم **السيد من حقل السبانخ** فالأمر جد مختلف، ولنبدأ بالحب: يكتشف هذا المجتمع المنضبط أن الحب يعبِّر عن عواطف فردية باطنية غير مضبوطة، لا يمكن قياسها أو التحكم فيها، لأن الحب ينتمى إلى عالم الباطن (والغيب) المتخلف، الذى لا يمكن التحكم فيه، أما الجنس فينتمى إلى عالم الظاهر الكمى. ولحل مشكلة الحب وحتى يتحول إلى جنس يمكن التحكم فيه، أسس النظام ما يسمَّى «صالون الحب»، أى «صالون الجنس»، وأحيانًا يُدعى «صالون الحب الحر»، أى «الجنس الحر»، وفى هذه الصالونات يتحول الحب إلى جنس، والجنس إلى رياضة جنسية، فالمتعة متعة مادية محضة، تأخذ شكل رياضة جنسية متقدمة (تحل محل الممارسات التقليدية المتخلفة)، وتقوم بتصريف الكهرباء الاحتكاكية أو الساكنة المخزونة فى العضلات. وهذا لا يؤدى إلى أية متعة، وإنما يقوم بعملية تصفية للذهن والحواس ، وبعد ممارسة هذه الرياضة لا يشعر الإنسان بعدها بأية حاجة للحب (ومع هذا يمكن لأحد أعضاء هذه المدينة الفاضلة من الذكور أن يساعد إحدى الإناث على ممارسة هذه الرياضة، والعكس صحيح!).

ولكن يلاحظ النظام أن هذا الجنس المادى المحايد الرياضى -الذى يفرغ الشُّحَن الكهربائية ولا يحقق متعة أو طمأنينة- لا يكفى، ولذا فإنهم يعودون إلى المركيز دى صاد، الذى شعر هو الآخر بالسأم من الممارسات الجنسية المستمرة، فبحث عن وسائل جنسية للإثارة أكثر عنفًا وتطرفًا ، ولذا شجع النظام مرتادى صالونات الجنس الحر على القيام ببعض الأفعال العنيفة والمؤلمة أحيانًا، والتى يقومون بها فى تلك الرياضات الجنسية، فهى تعويض طبيعى عن الحرمان من الألم، بعد أن حقق النظام للبشر أمنًا دائمًا، وكفل لهم الحماية الكاملة من الآلام القديمة كلها.

وهكذا تحرر الجنس من الإبهام ومشاعر اللذة والطمأنينة والحب، وأصبح نشاطًا ماديًا يمكن التحكم فى مقدار اللذة والألم المسموح بهما، ويمكن مراقبته مراقبةَ التيار الكهربائى الذى يسرى فى السلك أو فى الجمادات. وتحرر الجنس أيضًا من الزواج والأسرة، باعتبار أن المؤسسة الزوجية «انتهى دورها الاجتماعى والاقتصادى والسياسى منذ قرون عدة». ومع ذلك تم الاحتفاظ بلافتة تعلق على منزل كل اثنين يعيشان معًا، وتم الاحتفاظ بالإطار الشكلى

لتحقيق الرفقة، ولكن لجان التحقيقات الآلية قد تبينت أنه فى عش تلك الرفقة -التى ما يزال النظام يسمح بها- تولد كل مشاعر التخلف والارتداد، التى تطرأ على المجتمع بين الحين والحين، حيث لوحظ على جميع الذين اعترتهم حالات التوقف أو الانقطاع عن تيار الحياة المرسوم، أنهم لا يترددون على صالونات الحب الحر، ويرتبطون عاطفيًّا بالأشياء، مما يعنى وجود الميل للامتلاك، أى أنهم يمارسون الإحساس بالحب، وليس الرغبة الجنسية الكهربائية!

كما توصلت اللجان الصحية الفرعية إلى أن الزواج يخلق -فى كثير من الأحيان- مناخًا خصبًا للمشاعر الفردية، حيث يخلق تكرار المعايشة نوعًا من استقطاب الشعور تجاه شخص واحد، وبإلغاء هذا الزواج، فإن الشعور الفردى سوف يتحول تلقائيًّا إلى مجاله الطبيعى، تجاه المجموعة البشرية بأجمعها، بحيث يصبح الإنسان حيوانًا اجتماعيًّا كاملاً لا باطن له، يمكن وضعه بسهولة فى تيار السيولة الشاملة.

تحرر النشاط الكهربائى (الذى كان يسمى فى الماضى الحب والجنس) من الزواج ومن الأحاسيس الفردية والرغبة فى الطمأنينة، وانفصل حتى عن الولادة، إذ اكتشف أهل هذه المدينة الفاضلة أنه لا بد من تحرير المرأة تمامًا من عملية الولادة والأمومة؛ ولذا توقف أهل اليوتوبيا عن استعمال الرحم الإنسانى التقليدى «ذلك العضو السريع العطب فى إنجاب الأطفال، وأوكل الأمر إلى الأنابيب»، فهى عملية أكثر كفاءة. كما أن المرأة تتحرر بذلك من الشعور بمعجزة الخلق هذه، فهى باستطاعتها متابعة نمو الجنين داخل أنابيب معامل الولادة، لحظةً بلحظة، ويمكنها مشاهدة ولادته وإخراجه من الرحم الصناعى الشفاف إلى الحاضنة الآلية، وفى تلك الحالة فإنها سوف تدرك معجزة الخلق على حقيقتها فعلاً، إدراكًا عقليًّا، فهى عملية بيولوچية مادية محضة، لا قداسة لها ولا أسرار فيها، تجعل الإنسان يدرك أنه لا يختلف عن أى كائن آخر، فالإنسان يبدأ حياته كخلية واحدة تعيش وتنمو فى سائل ملحى، بكيفية هى تكرار لرحلة التطور التى قطعها أسلافه خلال ألف مليون سنة.

وقد نجح النظام تمامًا فى إقناع الناس بموقفه من الجنس والولادة، حتى إن معامل الولادة تحتوى فى مخازنها على مئات الملايين من خلايا الإخصاب، المأخوذة من المواطنين الذكور، ومئات الآلاف من البويضات المستعدة للتخصيب، والمأخوذة من المواطنات الإناث، وكل خلية أو بويضة تحمل رقم صاحبها أو صاحبتها، ويتم تخصيبها فى تلك المعامل حسب المواعيد التى تقررها «لجنة ترتيب المجتمع» لإنجاب الأفراد.

أما هؤلاء الذين يشعرون باللهفة للإنجاب، فيمكنهم زيارة جنينهم لمتابعة نموه فى أنابيب معامل الولادة، بل إن عددًا كبيرًا من المواطنين يُمضون إجازتهم الأسبوعية هناك بالقرب من مواليدهم. ولكن مع هذا تبين أن هذا التعلق العاطفى متخلف وضار، فهو يخلق حالة من القلق، لأن الانفصال عن الطفل أمر حتمى بحكم النظام السائد لتنشئة الأطفال فى حضانات الدولة ومدارسها، ولهذا فمن الأفضل أن يتم هذا الانفصال مبكرًا عند تسليم النطفة أو البويضة، لمنع أى ارتدادات نفسية لدى المواطنين، فالشعور تجاه الابن المجهول هذا سوف يتحول تلقائيًا تجاه كل الأبناء فى المجتمع البشرى، وبهذا يتم القضاء نهائيًا على أخطر البذور التى تثمر المشاعر الفردية، ويصبح الإنسان اجتماعيًا مائة فى المائة. كل هذا يعنى تحرر المرأة من عملية الولادة، التى كانت تكبلها بالقيود العاطفية والمعنوية، ويتصاعد التحرر فى درجات أعلى، فيتحرر الرجل والمرأة من عمليات الأبوة والأمومة، إذ يصبح الأولاد ملكًا للنظام. والخطوة الأخيرة فى تحرير الإنسان هى إلغاء المساكن، فالإنسان فى هذه المدينة الفاضلة التكنولوجية يُمضى جانبًا من وقته فى العمل، وجانبًا آخر فى أماكن الرحلات المختلفة، ومحلات المتعة الثقافية والترفيهية العديدة، وملاهى المناقشات، كما أنه يحصل على اللذة فى صالونات الحب الحر، وأنديته المنتشرة. ووجود مسكن مخصص له يحتم عليه العودة من كل هذه الأماكن إلى هذا المسكن فى النهاية، مع أن كل ما سيفعله فى هذا المسكن هو النوم فقط! ولذا اقترح النظام إلغاء المساكن، وأن تستبدل بها الفنادق المجانية المجهزة بكل الاحتياجات الإنسانية، حيث يستطيع الإنسان أن يمضى ليلته فى أقرب فندق للمكان الذى يكون فيه، ليجد هناك كل ما يشاء من ملابس وأدوات وأشياء، إنه بذلك يصبح أكثر حرية، وفى نفس الوقت يتخلص تمامًا من كل غرائز الامتلاك الفردى المتبقية فيه، ويدرب نفسه على التجرد، فيصبح -كما أوصت الديانات القديمة!- قريبًا فى أخلاقه من الرعاة والقديسين، ولكنه قديس مادى طبيعى!.

والرؤية المادية لا تنصرف - وحسب - إلى الحب والجنس والزواج والأمومة والتربية، بل تمتد لتشمل الموت أيضًا. فسكان هذه اليوتوبيا التكنولوجية التكنوقراطية لا يدفنون موتاهم، وإنما يلقون بهم فى الفضاء، وربما ابتكر هذه الطريقة وشجع لها بعض علماء الإسكان فى عصر مضى، حفاظًا على مساحات الأرض التى كانت تهدر فى بناء مقابر تسكنها الديدان، بعد أن يبلى رفات سكانها! إنهم الآن يبخِّرونهم، يصهرون الرفات ويبخرونه فى المباخر العامة، حيث يتحول إلى غازات ورواسب معدنية قليلة الحجم جدًا، يحتفظ الأهل بها ضمن ذكرياتهم، فى

زجاجات صغيرة، تؤكد المعنى الواقعى والعلمى، الذى يؤمن به هذا العصر ويقيس به حقيقة الإنسان! فالإنسان هو مادة محضة، لم ينفخ فيها إلهٌ من روحه، ولذا لا مانع من تحويله مرة أخرى إلى مادة.

وإذا كان إله هذا العالم عقلاً إلكترونيًا، وإنسانه شبه آلة، فإن الكهرباء تصبح هى أنفاس الإله التى تسرى فى العالم (الإنسان والمادة) وتمنحه الحياة. وبالفعل نجد أنه يتم التحكم فى سلوك أهل هذه المدينة التكنوقراطية الفاضلة عن طريق قطع الكهرباء: «ينقطع النور مرة ويضيء إيذانًا بموعد النوم. ثم ينقطع نهائيًا بعدها بخمس دقائق فينام [الإنسان] مرغمًا».

إن الزمان قد أُلغى تمامًا فى ذلك العالم، ولذا لا يمكن أن يعيش الإنسان إلا فى اللحظة، وعليه أن يقتلع ذاكرته التاريخية تمامًا، وبذا، فتذكر الماضى، والميل إلى الطبيعة القديمة، وتذكر لحظة من الماضى البشرى والاهتزاز لمواجهتها يعد خللاً. ويمكن التعامل مع الماضى باعتباره أحداثًا متناثرة وطرائف، وباعتباره زمانًا مضى وانقضى منذ قرن أو بضعة قرون، ولكن أن يُسترجع الماضى ويعاش، فهذا يسبب الكثير من المشاكل، وانتهاء الزمان ينتهى بطبيعة الحال بالإحساس بالأزلية.

ولكن رغم سيادة النموذج العلمى المادى، وهيمنته الكاملة على حياة الإنسان من الداخل والخارج تظهر بعض المشكلات، فهناك مجموعة من الأشخاص تنظر إلى كل هذه الإنجازات بعين سلبية، فهم يرون أن هذه المدينة الفاضلة ليست بفاضلة، وإنما هى فردوس دكتاتورى، وأنه قفص حديدى تعيش فيه مخلوقات لا إنسانية، قتلت فيها الحرية الشخصية داخل فكرة الانضباط، وتثمر عبقريات مزيفة، عبقريات صناعية باردة، فعقول الأشخاص مستقلة عن ردود أفعال أصحابها، وتعمل بغير إرادتهم، والآلة لم تتفوق على الطبيعة وحسب، وإنما تفوقت على الإنسان أيضًا، فأصبحت غريبة عنه، ومعادلة له، وتستطيع أن تعمل له أو ضده ، وحرمان المرأة من عملية الإنجاب الطبيعية وتجريد المرأة من سعادة الأمومة قد ألقى بها فى متاهة البحث عن سعادة اللذة، فأصبحت كائنًا شهوانيًا لا يرتوى أبدًا، وقد أصبح رواد صالونات الحب الحر، التى يشجعها النظام ويتوسع فى إنشائها، وحوشًا جنسية. والنظام الذى يود أن يطرح نظامًا ثوريًا لتطوير الإنسان، من خلال مزيد من التنظيم، سيحول المدينة إلى مملكة النمل. وهكذا نكون قد قطعنا هذا الشوط الطويل من مسيرة التطور، لكى نصل إلى نموذج حياتى قديم من عالم الحشرات ، أى أن - عصر العسل - هو الجحيم الذى كان يتحدث عنه الأقدمون!

ومما يجدر ذكره أن هؤلاء الرافضين لمجتمع النمل والنحل العقلانى المادى لم يمكنهم أن يتخذوا موقفهم هذا إلا بأن يقفوا على أرضية بشرية مستقلة عن الطبيعة / المادة، ثم يطلون على ما يحدث. والمعركة بين «النظاميين العلمانيين» الذين يديرون المدينة الفاضلة وهؤلاء الرافضين لها تدور حول مفهوم الطبيعة البشرية، فالنظام يصر على أنه لا يوجد شىء ثابت فى الطبيعة [البشرية] التى يتشبثون بها، أما الرافضون فيصرون على وجودها، ومن ثم فهم يؤكدون الاستمرارية التاريخية للإنسان فى الطبيعة، ويؤكدون وجود الطبيعة الإنسانية، ويتهمون النظام بخيانة البشر، حين يجردهم من خصائصهم الطبيعية [البشرية]. وهذه الطبيعة البشرية - حسب رؤية الرافضين- تختلف عن ذلك الإنسان العقلانى المادى «الرشيد» من عدة أوجه:

١- **الثبات**: تتسم هذه الطبيعة البشرية بأنها تفلت من قبضة الصيرورة، فهى «أبدية» تتسم بالاستمرارية التاريخية، وهى جوهر بشرى أصيل. ويتحدث الرافضون عن الجوهر الحقيقى للبشرية، وعن أنهم هم حرس الطبيعة البشرية، وحملة جوهرها الحقيقى. فى مقابل هذا يقف غالبية البشر من سكان المدينة العلمية الفاضلة فى صف ما يسمونه «التقدم» الذى أودى بالجوهر الإنسانى، فهذه الأغلبية قد تم ترشيدها وتدجينها.

٢- **الحرية والفردية والاختيار**: الإنسان هو الحيوان الوحيد الاجتماعى الفردى، فهو جزء من الجنس البشرى، ولكنه لا يسقط فرديته، ولذا فهو قادر على الانطلاق الجامح الذى تولد منه العبقرية الخلاقة، أى أنه قادر على تجاوز عالم القانون الطبيعى، والحتميات المادية.

٣- **الهدف والغاية**: الإنسان لا بد وأن يكون له هدف وغاية، ومن ثم إرادة تسعى لهذا الهدف، وهو دائم التساؤل عن الهدف من الكون بأسره.

٤- **الأزلية**: إذا كان موت الإله مرتبطًا بموت الإنسان، فإن وجود الإنسان مرتبط تمام الارتباط بإدراكه للحقيقة الأزلية والتواصل معها، فالإنسان ليس كائنًا ماديًا، وإنما هو كائن مقدس.

٥- **الثنائية**: كل هذا يعنى أن الإنسان ليس كائنًا بسيطًا وإنما مركب، ففى داخل جسده المادى الزائل توجد روح أزلية، وقد أدرك المتمردون كل هذا، وأدركوا أن روح الإنسان الثابتة الحرة التى تبحث عن الغاية وتدرك الأزلية، قد غرقت وسقطت فى قبضة الصيرورة، وسقطت فى عسل ذاك العصر، لتكون رمزًا جيدًا للمادية فى عصر السيولة الشاملة، ولانتصار النزعة الجنينية، والرغبة فى التحرر من عبء الهُوية والمسئولية الخُلُقية.

عند هذه النقطة تسقط الوثنية التكنولوچية تمامًا، كالقشرة الفارغة، ويتمكن بطل الرواية - الذى أدرك إنسانيته - من أن يواجه العقل الإلكترونى الشامل، إله اليوتوبيا التكنولوچية التكنوقراطية، فيسأله عن نفسه، وتأتيه إجابة العملاق الحديدى باردة، فهى مجموعة من المعلومات التافهة، التى تنتمى إلى عالم الظاهر والحقائق الصُّلبة، التى لا تخبرنا شيئًا عن باطن الإنسان وجوهره وحقيقته: أنت «هومو» الذى يحمل الرقم ٩٤٠٧ بين شغيلة حقل السبانخ الضوئى لإنتاج أوراق خضراء دون عيدان، والمولود فى الشهر الثالث من العام الثانى والثلاثين فى هذا القرن الرابع والعشرين، والمتزوج من السيدة ليالى، التى تحمل نفس الرقم بين شغيلة المحطة الفرعية لتحويل العواصف والسحب. فيخبره «هومو» أنه يعرف كل هذا، ولكن يريد أن يسأل عن وضعه فى هذا الكون، وعن الطريق الذى يجب أن يسلكه، وعن حقيقة الشىء، أى أنه سأله أسئلة معرفية كلية نهائية. ولكن أنى للعقل الإلكترونى الشامل أن يجيب عن مثل هذه الأسئلة؟! ولذا توقف العقل عن الكلام، وأطلق بدلاً منه إشاراتٍ صوتيةً خشنة ورفيعة ومتقطعة. ثم يرى «هومو» حلمًا جميلاً، يعود به إلى عالم الطبيعة الثرية المتعينة، قبل أن يفسدها العقل وتطبعها الآلة، وحين يستيقظ يقرر اللحاق بجماعة الرافضين الذين يعيشون بالطبيعة وعلى الطبيعة.

ولكن «هومو» يكتشف أن هذه الطبيعة وحشية، تبعث على الخوف، فيقرر العودة إلى اليوتوبيا التكنولوچية التكنوقراطية، التى كان أهلوها قد توصلوا إلى وهم حلٍّ لمعضلة الإنسان، أى الموت، إذ اكتشف العلماء طريقة جديدة لتوليد أو لتفريخ الجنس البشرى وهى الاستنساخ، فبدلاً من تقابل الخلايا الجنسية بين ذكور الأنواع وإناثها لإنتاج ذرية جديدة، تمكنت هذه الأبحاث من إنشاء الذرية من الخلايا الجسدية للكائن الحى، جزء من شفته أو لسانه أو أمعائه، أو أية قطعة حية أخرى من أى مكان فى جسده، يتم تربيتها فى أنبوبة معقمة بها غذاء معقم، حتى إذا انقسمت تحولت إلى كتلة صغيرة من الخلايا، يمكن زرعها بعد ذلك فى أحد الأرحام الصناعية، فتنمو لتنتج نسخة حية أخرى جديدة، من الكائن الحى الذى أخذت منه القطعة الحية، وثمرة هذه العملية نسخة متطابقة، تحمل كل الموروثات التى كانت للشخص الذى أخذت منه العينة.

هذه الفكرة الرائعة -فى تصورهم- هى الطريق لتحقيق الخلود للفرد البشرى، حيث يستطيع، كلما شعر بأنه يقترب من الفناء، أن يلد نفسه من جسده مرةً ثانية وثالثة ورابعة إلى

ما لا نهاية. أى أن معضلة الموت حلت عن طريق فكرة العود الأبدى الرواقية النيتشوية الوثنية، حيث يحل التكرار الممل الأزلى محل حياة الاكتشاف والخطأ والتوبة، أى أن النزعة الجنينية -« العسل المادى »- يغمر الحياة الدنيا والآخرة مثلما غمر الظاهر والباطن!

وتنتهى الرواية بهومو يدمر أبواب المدينة الفاضلة التكنوقراطية، التى ترفض السماح له بالدخول، ويقف معلقًا بين الطبيعة الوحشية تمامًا، والطبيعة المروَّضة تمامًا، دون أن يدرك أن كلتا الطبيعتين تنتميان إلى عالم بلا إله، أى بلا أعماق أو أبعاد أو روح أو أية ثنائيات، ولذا فهو عالم واحدى، وحشيًّا كان أم مروَّضًا، يُطبِق على الإنسان ويخنقه تمامًا.



الفصل الرابع

فى الوجدان الأمريكى

- أنساق أخلاقية : قراءة فى عملين قصصيين من الأدب الأمريكى
- المأزق الترانسندنتالى : دراسة فى كتابات إمرسون وثورو الفلسفية والأدبية
- ثنائية الإنسان والطبيعة فى كتاب (وولدن) لهنرى ديفيد ثورو
- اللجوء إلى وولدن والخيال البروتستانتى الكالفينى

أنساق أخلاقية

قراءة فى عملين قصصيين من الأدب الأمريكى

تقع هذه الدراسة فى جزءين، تربط بينهما بعض الأفكار الأساسية الكامنة: الجزء الأول قراءة فى فصل عنوانه «عُملة الدوبلون The Doubloon» من رواية **موبى ديك** Moby Dick لهيرمان ميلفل، أما الثانى فهو قراءة للقصة القصيرة «ابنة راپاتشينى - Rappaccini's Daughter» لناثانيال هورثورن، وكلٌّ من ميلفل وهورثورن من أدباء أمريكا فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر.

يكشف العملان عما يمكن أن يطلق عليه المرء بعض الخصائص «الأمريكية» المميزة، ففى ظل غياب تراث تاريخى، أو تقاليد اجتماعية أو دينية مقبولة من الجميع، ونقص المعايير النفسية أو الأخلاقية المشتركة يجد الكاتب الأمريكى نفسه مهمومًا بمشكلة عليه مواجهتها، وهى أن عليه أن يحدد أو يعرِّف -على نحو شبه مفصَّل- الصوت السردى لعمله الأدبى وهُوية شخصياته. وفى «عُملة الدوبلون» و«ابنة راپاتشينى»، سواء كان الراوى متخفيًا مثل إسماعيل، أو كان مرتديًا قناع الموضوعية، فإنه يجد عناءً كبيرًا فى التمييز بين مستوى إدراكه، ومستوى إدراك بقية الشخصيات. وحينما يقيم مثل هذا التمييز، فإنه لا يحاول أن يقوم بأية عملية تقييم، حتى ولو كان تقييمًا أوَّليًا. ذلك أنه يشعر بأنه ليس بمقدوره أن يتخذ موقفًا أخلاقيًا آمنًا تجاه العالم الذى يطل عليه (سواء من الداخل أو من الخارج). إن إسماعيل فى رواية **موبى ديك**، والراوى الموضوعى فى قصة «ابنة راپاتشينى»، يشبهان كثيرين من الرواة الأمريكيين الآخرين: فهما تجريبيان عمليان متعاطفان مع عالميهما، ويُظهران نحوهما مشاعر مشاركة وحساسية واضحة، لكنهما لا يشعران أنهما مؤهلان لإطلاق الأحكام، فضلاً عن ذلك، تمر شخصيات العملين موضوع البحث بتحركها فى فضائها الأمريكى اللاتاريخى، بمشاعر بدائية أولية، وتواجه مشكلة الشر ومشكلة ثنائية الحياة الإنسانية على نحو تجريدى.

لقد عرَّجت على كل هذه الأفكار فى الدراسة التالية، غير أن هدفى الذى أتمنى إدراكه هو فى أساسه هدف منهجى، إذ أننى أتمنى أن أظهر أن تفسير النص - اعتمادًا على النواحى الشكلية والبنائية - لا يحول بالضرورة دون الاعتبارات الأخلاقية والفلسفية، بل إننى أذهب أبعد من هذا، فأنا أرى أن بوسع المرء أن يرى المغزى «الأخلاقى» لعمل أدبى، على نحو أكثر دقة وأكثر وضوحًا إذا وصل إليه عن طريق تحليل التفاصيل المتعينة لهذا العمل والنواحى الشكلية فيه، ساعتئذٍ، لن يكون المغزى فكرة مجردة عامة تفتقر إلى الحياة، بل سيصبح حيًّا دائمًا، وخبرةً تُعمِّق من حساسية المرء، وترقى بذوقه الجمالى.

ولنبدأ بقراءة الفصل التاسع والتسعين، المعنون بـ «عملة الدوبلون» من **موبى ديك**. فى عصر يُقدِّر الوحدة العضوية ويُعلى من شأنها، قد تعتبر محاولة قراءة وتحليل فصل واحد من رواية، ومن ثَمَّ فصله عن «الكل العضوى»، شيئًا مجافيًا للعقل، لكن المعايير التى تحكم فن الرواية بوجهٍ عام لا تنطبق تمامًا على رواية **موبى ديك**، تلك الرواية التى لا تخضع للمعايير الشائعة فى عالم الرواية، بل تتطور على طريقتها الخاصة، فبدلاً من «الحبكة» التقليدية والتطور المنطقى للشخصيات، تكشف هذه الرواية عن نفسها من خلال إشراقات شعرية غنائية وذروات درامية، ومن خلال فصول نثرية لا علاقة لها بالحبكة. وإذا كان لنا أن نعمم بعض الشىء، فربما نقول إنه فى الوقت الذى تتخذ فيه الرواية التقليدية بناءً خطيًّا مسلسلاً، فإن **موبى ديك** تتخذ بناءً شعاعيًّا أو إشراقيًّا، إذ أنها تكاد تتكون من دوائر منفصلة ذات مراكز مستقلة، صحيح أن الانطباع العام الذى تتركه موبى ديك هو الوحدة، لكن إحساس القارئ بالوحدة لا ينال - على أى نحو - من إحساسه بامتلاء الرواية بالحيوية والوفرة، وبالعناصر الشعرية والدرامية الغنية، والعناصر النثرية المعلوماتية، التى تحقق قدرًا نسبيًّا من الاستقلال عن الخط الروائى السردى العام، بل يمكن القول إن علاقة فصل مثل «عُملة الدوبلون» بمجمل الرواية، هى مثل علاقة الميكروكوزم (العالم الصغير) بالماكروكوزم (العالم الكبير)، فهو تبدٍّ متعين للموضوع الأساسى الكامن فى الرواية؛ لذلك فإن قراءة نقدية لفصل واحد من هذه الرواية - فى رأيى - ليس أمرًا يتعذر تنفيذه أو تنعدم جدواه.

والدوبلون هى عملة ذهبية، وضعها قبطان السفينة إيهاب على صارى السفينة، وقال إنها من نصيب أول بحار يرى الحوت **موبى ديك**، هذا الحوت الذى أصبح الشغل الشاغل لإيهاب، والذى استحوذ على جل اهتمامه، إذ جعل همه اصطياده مهما كان الثمن، وكل هذا يدل على

خُيلاء إيهاب الذى أصبح شخصية فاوستية، فكما أن فاوست باع روحه للشيطان نظير أن يحصل على كل المعرفة، فإن إيهاب قد قرر اصطياد الحوت، حتى لو كان الثمن هو حياته وحياة كل البحارة معه.

يبدأ فصل «عملة الدوبلون» بنبرة هادئة وموضوعية: «حُكى لنا قبل الآن كيف كان إيهاب نزاعًا إلى أن يقود سفينته، ويبحر بها فى أى اتجاه وإلى أى حدٍّ من الحدود». يُشير الضمير المحايد «it» فى بداية الفصل «it has been related now that» واستخدام صيغة المبنى للمجهول، واللغة الوصفية على نحو خالص، كل هذا يشير إلى أن مَنْ يحكى القصة هو راوٍ مجرد وموضوعى impersonal. ومن خلال هذه النبرة العامة والمجردة يركز الراوى على نقطة واحدةٍ فى الزمن، وعلى موضوع واحد فقط وهو الدوبلون، من الآن فصاعدًا سيصير الراوى أكثر تشخيصًا more personal وسيكون اسمه إسماعيل. صحيح أن نبرته تبقى مستقلة وغير منحازة، إلا أن هناك تحولاً إدراكيًا من العام إلى الخاص. وحرى بنا أن نضيف: إن قوة المشاعر لا تؤدى إلى الذاتية، ذلك أن الرواية سوف تنتقل إلى الدرامى أو الذاتى الدرامى، أكثر منها إلى الذاتى (الشخصي) الخالص. وإنه لمن العبقرية الفنية لهيرمان ميلفل أن ينجح فى نسج الدرامى الخالص داخل الروائى على هذا النحو المتفرد. ويصل الصعود التدريجى للنبرة باتجاه التأثر والانخراط الشخصى إلى اكتماله فى المُناجاة، وإلى ذروته وخاتمته فى سكرة پيْپ Pip السماوية، وهذيانه المحموم.

يقوم الراوى - الذى لم يعد الآن طرفًا محايدًا - بتجهيز المسرح لظهور الشخصيات المختلفة عن طريق إمداد القارئ بتفاصيل كثيرة عن عملة الدوبلون الاستوائية الذهبية، التى جاءت من بلاد «زُرعت فى منتصف العالم ولا تعرف الخريف»، ولذا أصبحت موضع تقدير وتقديس من قِبَل البحارة، حتى إن أحدًا منهم لا يجرؤ على التفكير فى سرقتها، ومما قد يزيد من قداستها، تلك الرموز الحُبلى بالمعانى المنقوشة عليها، فهى مرسوم عليها صورة الشمس (وديك يؤذن) ولذا يشار إليها بأنها ميدالية الشمس، كما أن وضعها على الصارى فى منتصف السفينة، يمنحها مركزية وأهمية فيزيقية ظاهرة ورمزية كامنة. إن عملة الدوبلون هى بمثابة المعبد الجرانيتى، ونقطة الثبات التى لا تتغير، ولذا نجد أن معظم الشخصيات تستخدم صورة الشمس كإطار مرجعى. ولكن بعد أن أمدَّنا الراوى بالخلفية الضرورية وبنقطة الثبات، يخرج أصحاب المُناجاة Soliloquy إلى خشبة المسرح واحدًا بعد الآخر، كى يلقوا بالأحمال عن أرواحهم.

فعندما يقول فلاسك Flask: «إننى لا أرى شيئًا هنا». فإنه يكشف عن مكنون نفسه على

نحو لا شعورى، تمامًا كما هى الحال فى مناجاة شكسبير، ولكن إذا كانت المُناجاة عند شكسبير تكاد تكون مقتصرة على الشخصيات الرئيسية كالبطل أو البطلة أو الشرير، فإن الأمر يختلف تمامًا لدى ميلفل، إذ نجده فى «عُملة الدوبلون» يضع مجموعة غريبة من المُناجاة لشخصيات مختلفة، حيث يضع مُناجاة الشخصيات الرئيسية، مثل إيهاب، جنبًا إلى جنب مع مناجاة العجوز مانكسمان وستاربك وفلاسك، فضلاً عن مناجاة المسكين التعس پيْپ. يجب أيضًا أن نذكر ما يمكن أن يسمَّى «المناجاة الإيمائية pantomime» كمناجاة فيض الله Fedallah وكوى كويج Queequeg. فربة الشعر عند ميلفل ديمقراطية، لا تميز بين الطبقات! وبالتالى فإنه يسمح فى **موبى ديك** لكل شخصياته بأن تناجى نفسها، بغض النظر عن أهمية المناجاة فى حد ذاتها فى الدراما الإنسانية، لأن ذلك مرتبط بنظرته إلى العالم.

ومع هذا يمكن القول: إن هذا ليس حقيقيًّا على نحو كامل، لأن هناك إشارات متكررة إلى تيجان وأنصاف آلهة، لا سيما عندما يكون إيهاب هو موضع المناقشة. ويشار إلى شخصيات المسرحية بوصفهم «فرسانًا وتابعى فرسان». بيد أن مَلَكية إيهاب تنبع من صفاته ومزاياه الإنسانية الجوهرية، وليس من انتمائه إلى طبقة اجتماعية بعينها.

إن انصراف ميلفل عن النمط الشكسبيرى ليس من قبيل الترف أو الجنوح الفنى، بقدر ما هو شىء أملته ضرورة فلسفية. لقد كتب شكسبير ما كتب مؤيِّدًا برؤية معينة عن العالم، وهى رؤية ثابتة ومستقرة ومقبولة اجتماعيًّا، وتراتيبية تضع كل إنسان وكل شىء فى مكانه من سلسلة الوجود. يأتى مكان الملك -فى التراتب البشرى- على قمة الأمة، تمامًا كالرأس تأتى على قمة الجسم البشرى. ولذلك لم يكن من الصعب على شكسبير أن يعرف ما كان مهمًّا وما لم يكن كذلك. كان رجال البلاط والنبلاء يستخدمون الشعر، بينما كان النثر كافيًا لعامة الناس. كان ثمة «نظام order» و«درجة degree» فى الحياة، وفى المستويات المختلفة من الأسلوب على السواء. أما ميلفل الذى كان يكتب بعد ضعف القيم المسيحية وإخفاق حركة التنوير؛ فقد كان عليه -وهو الذى لا تدعمه أية رؤى اجتماعية أو تاريخية- أن يخرج إلى عالم مجهول، وهو يعرف مُسبقًا أنه عالم تتعذر عليه معرفته. ولكى يخرج ببعض المعنى من الفوضى الحديثة، كان عليه أن يترك الواقع يكشف عن نفسه أمام أعيننا، دون أدنى محاولة من جانبه للتدخل أو التفسير. فقد عرف أنه لا يملك حلاً آخر. ومن ثَمَّ ينسحب إسماعيل/ ميلفل، وتلقى كل شخصية مناجاتها الخاصة.

وعلى نحو لا يخلو من دلالة تنتهى المناجاة الفردية بمناجاة پِپْ. إن ظهوره فى النهاية يتركنا فى يقين من أن المعرفة الكاملة للحقيقة شىء ليس فى متناول البشرية، وأن المعبد الجرانيتى ليس ثابتًا تمامًا، وهكذا تصفى ثنائية الثبات والتغير، لتفضى بنا إلى عالم النسبية والسيولة. أو كما يقول پِپْ (مقلدًا كتب النحو، وميزان الصرف، وهى كلها تحتوى على دوالّ دون مدلول): «ننظر، تنظرون، ينظرون»، غير أن كل إنسان يرى على طريقته هو!

لقد وصل پِپْ إلى قمة الحكمة والعقل باكتشافه عالم السيولة، ولكن كما تقول إحدى شخصيات الرواية: «إن مرحه وتفكهه يفوق سلامة العقل». لقد عَبَر إلى ما وراء البشرى والمحدود، ورأى «قدم الرب على مِدْوَس النول»، ونالته بَركة الجنون السماوى. إنه يمثل الحقيقة المطلقة، التى مُنعنا نحن البشر من الوصول إليها، أما هو فقد ملكها، ولذلك «ناداه رفاق السفينة بالمجنون». لقد كُتب على البشر أن يروا الحقيقة على نحو جزئى فقط، وأن يظلوا معلقين دائمًا بين أنصاف الحقائق، أما پِپْ فقد دخل عالم الحقيقة المطلقة، عالم العدم الكامل، ولم يعد يعيش فى الثنائيات.

ليست إذن ثمة حقيقة عامة يمكن إدراكها وراء عالم أصحاب المناجاة عند ميلفل. لكلٍّ رؤيته، ومن هنا يصبح ذلك الشىء الثابت «هناك»، شيئًا سائلاً ومتحررًا خاضعًا للتفسيرات المختلفة. كلٌّ يتحدث لغته هو، إذا جاز هذا التعبير، فالفاوستى إيهاب يفكر فى عُملة الدوبلون، بوصفها «صورة الأرض المستديرة»، ويرى الشمس المرسومة عليها باعتبارها رمزًا لآلامه، ودورة الشمس تشبه دورة حياته. وحين يتأمل القمم الثلاث المنقوشة عليها، فإنه يرى فيها كبرياء تشبه كبرياء الشيطان، ويتماهى معها دون تردد. إنه يصالح نفسه على الشر من حوله، ويوطن نفسه على الكارثة التى على وشك الوقوع، فى كلمات تذكرنا بإبليس جون ميلتون فى ملحمته **الفردوس المفقود**: «ليكن الأمر كذلك إذن، فإذا كان الإنسان قد وُلِد وسط آلام المخاض، فلتكن معيشته فى ألم وموته فى غصة! نعم، ليكن الأمر كذلك!». إن هذا ليس تسليمًا أو إذعانًا لمشيئة الله، بقدر ما هو تحية ترحيب بأهوال الحفرة الجهنمية دون أمل فى الخلاص! هل هذا هو الاعتماد على النفس، الذى نادى به الفلاسفة البرجوازيون فى الولايات المتحدة؟ نعم، إنه كذلك، لكن دون أية تجريدات أو مواربات متلطفة. إيهاب يدرك أن الشر سوف يجلب اللعنة، وأن الثلج سوف يتجمد، وأنه ليس ثمة جدوى من تخفيف المعرفة بحقيقة الأمور كما رآها هو.

أما ستاربك الورع، فيرى أن شمس الصلاح والتقوى لا تزال ساطعة، وأن القمم الثلاث نفسها «مطيعة للسماء»، ويرى فيها رمزًا إلى «الثالوث المقدّس». وليس هذا غريبًا فهو ينطلق من العقيدة المسيحية، ويستحضر وجه الرب أمامه دائمًا، ويحافظ على إحساسه بالتجاوز، ولذا يظل يدور فى إطار ثنائية المادة وما وراء المادة. وعلى الرغم من إبحاره مع القبطان المجنون الجهنمى على ظهر السفينة «بيكوود» أى «العقاب»، فإنه لا يزال يرى أن الأمل فى إصلاح الأشياء لم يمت بعد، ولأنه ناضج، فإنه لا يشغل نفسه بتناقضات الوجود، فهو يعرف أن أيام الحياة تمر سريعًا، وأن الشمس -على عظمتها- «لا تعرف الثبات». فلا عجب أن تتكلم إليه عُملة الدوبلون وقممها الثلاث «فى رفق وصدق»، وإن كان الحزن يُغلِّف ذلك الكلام.

ترمز عُملة الدوبلون «فى رأى إسطَّب المتواضع» إلى «حياة الإنسان فى فصل كامل». لكنه بدلاً من مواجهة التضمينات الفلسفية الكامنة فى رؤيته الرمزية هذه، فإنه يخفف منها فى الحال، ثم يهوى بالرمز إلى أن يصير علامة بسيطة وواضحة. فتتحول الثنائية التفاعلية إلى اثنينية. فإسطَّب هو الصورة المتممة والمقابلة لشخصية إيهاب ولكن على نحو كوميدى. وربما يجدر بنا أن نلاحظ أن قراءته الأبراج ليست متفائلة بأى قدر. لقد مرَّ هو أيضًا بالكثير فى حياته، وامتلأ مرارة بما رأى، غير أن معرفته وإحساسه بالمرارة يفضيان إلى موقف كوميدى وساخر تجاه كل شىء، إنه ليس شخصية فاوستية ولا يود أن يكون.

أما بالنسبة لفلاسك، فإنه لا يسلك حياته وفق ما يراه إسماعيل من أن البشر يجدون «مغزى ما» وراء كافة الأشياء. ولذا فعُملة الدوبلون بالنسبة له تساوى ستة عشر دولارًا «أى تسعمائة وستين سيجارًا». إن فلاسك لا يؤمن بأية ثنائيات، ولذا فهو لا يستخدم أى مجاز مثل إسطَّب؛ إنه ببساطة رجل اقتصادى يعرف ثمن كل شىء، لكنه لا يقدِّر قيمة أى شىء.

وهكذا ندخل فى عالم السيولة النسبى. ويمكن القول: إن مجاز الشمس -الذى يعمل عمله على مستوى البناء، بوصفه عنصرًا موحدًا- يؤدى دوره بطريقة مشابهة على المستويين الأخلاقى والفلسفى، وإن استخدام أصحاب المناجاة لنفس المجاز إشارة واضحة إلى أن عزلتهم وشعورهم بالوحدة ليسا كاملين. فثمة رمزية ما مشتركة، ذات مغزى كونى، حتى وإن كانت غامضة وغير محددة؛ ولذلك فهى تجمع شخصيات الرواية معًا. ولكن هناك پِيْب، صاحب الحقيقة المطلقة! الذى يستغنى عن الرمز لأنه يعود إلى «الشىء نفسه». فمن وجهة نظره عُملة الدوبلون هى «سُرَّة السفينة». ولِمَ لا؟ أليس هو الإنسان المبارك؟

إن كل شيء في قصة « عُملة الدوبلون » يسير بالتضاد والمقابلة، ولذا فلا تثريب علينا إن قلنا: إن الكلمة الفصل عن هذا الفصل من الرواية هي أنه ليست هناك كلمة فصل! إذ بعد أن يفرغ صاحب كل مناجاة من بثها، يدخل پيْپ ويتمتم كلماته السماوية مؤكدًا: « ننظر، تنظرون، ينظرون »، لكن الجميع لا يرون إلا ما يرون، أي جانبًا واحدًا من الحقيقة! وبناءً على ذلك، يمكن القول: إنه بعد إرساء الهُوية الصُّلْبة للدوبلون، وتأكيد أهمية وعظمة الشمس المصورة على هذه العملة، يصبح كل شيء متحررًا ومُشتَّتًا، ومن ثَمَّ أيضًا لا تملك البشرية سوى أن تعاني في الشَّرَك، الذي يمسك بطرفيه چون لوك (بيقينيته الواحدية) من ناحية، وكانط (أو مَنْ هو أسوأ كأفلاطون بثنائياتهما المركبة) من الناحية الأخرى. وربما يريد ميلفل أن يوحي إلينا بأن خلاصنا يكمن في قبولنا بأن وجودنا محفوف بالشكوك والمجازفات والمخاطر، وفي قبولنا بالحقائق الجزئية، التي يمكننا إدراكها والإمساك بها. وحتى ذلك الخلاص أمرٌ لا يعلو فوق مستوى الشك، ويا له من عالم! ويا لها من نبرة حزينة بل متشائمة، تختلف تمامًا عن نبرة الانتصار في أشعار ويتمان!

ولننتقل الآن للعمل الثاني، « ابنة راپاتشيني Daughter Rappacini's » لناثانيال هوثورن، وراپاتشيني عالم نبات، يتصور أنه يمكنه التحكم في الطبيعة، بل ويمكنه أن يتدخل في دورة الطبيعة لتحسينها. وقد قام بتطعيم ابنته بالسموم، بحيث أصبحت عندها مناعة من السموم. ولذلك أصبح عندها المقدرة على أن تمسك بالنباتات السامة التي يمكن أن تفتك بالبشر، بل إن الحشرات التي تقترب منها تقع ميتة عند قدميها. وبطل القصة هو چيوفاني، شاب أتى من شمال إيطاليا البارد ليدرس في جامعة بادوا. ويقع في حب بياتريس، ولكنه يلاحظ أنها حينما تلمسه؛ فإن لمستها تترك علامة على يديه. وبالتدريج يكتشف أنه هو الآخر أصبح مسمما مثلها، وأن الحشرات التي تقترب من أنفاسه تموت، تمامًا كما هو الأمر مع بياتريس. ويشرح له أستاذه باليوني (عدو راپاتشيني اللدود) أن بياتريس نشأت كتجربة علمية، وأنه هو الآخر تحول إلى تجربة علمية، ثم يعطيه دواء مضادًا للسم، لتشرب منه بياتريس، لتصبح « طبيعية » مرة أخرى، ولكنها حين تشربه تموت، فهي كانت متشبعة تمامًا بالسم.

ومشكلة الراوي في قصة « عُملة الدوبلون » - كما أسلفنا - قد وجدت حلاً على نحوٍ بسيط نسبيًّا، وذلك عن طريق السماح لكل وجهة نظر بأن تُعدِّل وتُنير كل الآراء الأخرى، وأن تتغير وتستضيء بغيرها من الآراء، ولكن مشكلة الراوي في قصة « ابنة راپاتشيني » أكثر تركيبية

وتعقيدًا. ففى حالة إسماعيل / ميلفل ظهر أن حياديته ودخوله فى الأحداث هما فى حدهما الأدنى. فهو - وإن ظهر بشخصه - أمسك عن إصدار الأحكام. أما الراوى «الموضوعى» فى قصة «ابنة راپاتشينى» - من ناحية أخرى - فإنه نادرًا ما يتكلم بصوته هو، ولكن إدانته التشظى الأخلاقى والفكرى للشخصيات لا تخطئها عين أو أُذُن. إنه يمنح مَنْ أمامه انطباعًا بأن خياله أكثر تركيبية من خيال بقية الشخصيات حتى «الكبار» منهم، مثل باليونى و راپاتشينى. ومع ذلك فهو - أى الراوى - يحرص على ألا يرتكب خطيئة الأحكام الأخلاقية المجردة. ولذلك فهو يُرينا -على نحو عملى- الشخصيات، داخل مواقف، موحيًا بأن چيوفانى وبياتريس بطلى الرواية كانا ضحيتين، لا يملكان من أمرهما شيئًا أمام الظروف. وعلى أية حال، فإن الفاوستى راپاتشينى هو أبو بياتريس، والانتهازى باليونى هو أستاذ چيوفانى!

إن تركيبية الصوت السردى هى إحدى تجليات التركيبة العامة للقصة، فهذه القصة، فى حقيقة الأمر، هى دراسة عن الإخفاق فى مواجهة التركيبية والتعقيد، وهذا هو الجانب الذى أنوى التركيز عليه فى قراءتى.

والصراع بين راپاتشينى وباليونى هو أول تبدٍّ فرعى لهذا الموضوع، وهو صراع فى تصورى سطحى، فكلاهما يؤمن إيمانًا كاملاً بمقدرة العلم الطبيعى على التحكم الكامل فى الإنسان وتغييره، دون إدراك أن الظاهرة الإنسانية ظاهرة مركبة، وهذه رؤية واحدية تختزل الواقع الإنسانى إلى عنصر واحد، ولكن كلا العالمين يشكلان جزءًا من الحبكة الفرعية، فبطل الحبكة الرئيسية هو چيوفانى فى علاقته ببياتريس.

چيوفانى شاب برىء، جىء به من بلاد مشمسة، وأُلقى به وحيدًا فى العالم الواسع، والعالم كما نعلم جميعًا مركب ومتعدد الأبعاد. ولكن يبقى على هذا الشاب أن يعرف هذا العالم المركب على حقيقته. ومن ثَمَّ فلا بد أن تحل التجربة ذات الوجوه المتعددة - التى هى فى أساسها معرفة الخير والشر - محل أُحادية البراءة وواحديتها. ولعل الإحالات والإيماءات الأسطورية والأدبية التى يستخدمها هوثورن تدل على أن هذه الفكرة هى ما كان يشغل عقله وقت كتابة القصة. والإحالات هنا إلى أسطورة ڤيرتومنوس وپومونا Pomona and Vertumnus، وأسطورة آدم وحواء، وأخيرًا إلى رحلة دانتى من الجحيم إلى الفردوس مرورًا بالمطهر. إن الأساطير الثلاثة (إذا صنَّفنا **الكوميديا الإلهية** لدانتى على أنها أسطورة) تركز على بطل يمكن الربط بينه وبين چيوفانى جواسكونتى. فهى تتعامل مع رؤية

للبراءة والجمال المطلق، التى يستمتع البطل ببركاتها على نحو كامل (آدم)، أو ينالها بعد عناء وجهد (ڤيرتومنس)، أو يحظى بها عن طريق التمرينات الروحية (دانتى).

غير أن سلسلة من التفاصيل والإشارات - يلحظها چيوفانى جيدًا لكنه لا يفهم مغزاها - تلقى بظلال عميقة من الشك على إمكانية بلوغه مرتبة النعمة الفردوسية، التى نالها الأبطال الأسطوريون (أو الأدبيون) فى الأساطير الثلاث التى سبقت الإشارة إليها. فعندما كان فى بادوا، يتخذ مسكنه فى منزل، كان يملكه يومًا ما شخصٌ، «صوَّره دانتى كمشارك فى الآلام الأبدية للجحيم». ولعل الإشارة هنا توحى بالوجود الحقيقى للشر، لكن چيوفانى -وهو الشاب الذى لا يملك خيالاً واسعًا أو مركَّبًا- لا يستطيع التمييز أو الفهم، ولذا فهو لا يدرك مغزى الإشارات أو الذكريات. وعندما ينظر چيوفانى إلى الفردوس الأرضى، فإنه لا تبدو عليه أية بارقة ذكاء، فهو لا يفهم الإشارات المختلفة إلى الشر، والسقوط الموجودة فيه. فهو حين ينظر إلى تمثال ڤيرتومنوس، الذى يحقق فى الأسطورة إعادة شملٍ فردوسى مع محبوبته پومونا، فإنه لا يلاحظ أن نباتًا «يشبه الحية يزحف نحو التمثال، ويلف نفسه حوله حتى يغطيه ويحجبه عن العيون». وكأن هذا كله لم يكن تحذيرًا كافيًا لچيوفانى الساذج، إذ يحذره الراوى من أن الدكتور راپاتشينى ليس إلا آدم العصر الحديث، الذى يسير فى جنة أبعد ما تكون عن الفردوسية، فهى مليئة بالنباتات السامة، وهو يرعى نباته على نحو أبعد ما يكون عن جو «المرح والعمل الذى كان يعيش فيه آباء الجنس البشرى الأتقياء».

ثمة تفاصيل أخرى كثيرة تقوى من إحساسنا بوجود الشر، وبإخفاق الفردوس الأرضى، ففى وسط جنة راپاتشينى تقف أطلال نافورة رخامية «محطمة على نحو يبعث فى النفس الرثاء»، «حتى إنها أصبحت حطامًا متناثرًا فى فوضى كاملة». لقد ضاع تمامًا الكل الذى كان ينتظم التصميم الأصلى، وما ألحقه الزمن بالمكان من خراب ترصده العينُ فى كل اتجاه.

وجنة الدكتور راپاتشينى، على الرغم من مظهرها العلمى والعقلى، ليست خالية من أكثر العواطف تدميرًا وهى عاطفة الحب الجسدى. فنبات الخروب، الذى استولى على انتباه چيوفانى يحمل «وفرة من الأزهار الأرجوانية». وعندما تظهر بياتريس «الأخت الإنسانية للنبات» يجعل صوتها چيوفانى المسكين «يفكر فى التموجات العميقة للون الأرجوانى أو القرمزى». واللون الأرجوانى ارتبط فى التراث الإنسانى بالجنس، والزهرة هى رمز متواتر للأنثى، بل ولأعضاء التأنيث، مما ينبه القارئَ إلى أن الجنة ليست جنة آدم قبل السقوط، وقبل

معرفة ثنائية الخير والشر، وإنما هى جنة توجد فى عالم يعرف تمامًا هذه الثنائية. وتصبح النزعة الجنسية الكامنة فى كل هذه الإشارات واضحة عندما تقطف بياتريس واحدة من « أغنى زهرات الخروب، وتحاول أن تعلقها فى صدرها ». إن جنة الدكتور راپاتشينى ليست معصومة من العواطف الإنسانية، وچيوفانى يرى الأزهار الأرجوانية، ويفكر فى الدرجات العميقة للون الأرجوانى، ذلك لأن العاطفة موجودة بداخله ومن حوله أيضًا، ولكنه لا يدرك شيئًا، فهو يطمح بسذاجة شديدة إلى البراءة الفردوسية الواحدية التى لا تعرف الثنائيات، ومن ثَمَّ فهو منقسم بين حلمه بالبراءة وبين وعيه المتنامى بغريزته الجنسية وبحقيقة السقوط والشر. إن هذا الانقسام الحاد والإخفاق فى توثيق الصلة بالواقع فى شموليته يحملان مفتاحًا للفهم الكامل لعلاقة چيوفانى مع بياتريس، فهو عندما يحدق أثناء النهار فى فردوسه الأرضى، الذى تحول على نحو كامل فى أحلامه فى الليلة السابقة يندهش ويشعر ببعض الخجل، عندما يكتشف أن العلاقة الجنسية « شىء حقيقى وواقعى ». لكنه يرفض الحقيقى والواقعى، لأن روحه تحاول أن تظل فى عليائها متسامية نبيلة نائية -دائمًا- عن « تدنيس نفسها بين الشكوك الأرضية ». كما يفضِّل أن يظل فى عالمه الخاص« عالم أنصاف الأفكار الشائهة »، التى تسكن « المنطقة المعتمة فيما وراء ضوء وعينا الكامل [المركَّب] ». فبياتريس ليست إنسانًا من لحم وعظم، بقدر ما هى « صورة للبياض النقى »، إنها « ملاك سماوى » لم يمسَّه « أى رذاذ من الشر »، ومن ثَمَّ فهى أقرب إلى بياتريس دانتى منها إلى أى إنسان حقيقى، وحب چيوفانى إياها ليس حبًّا متعينًا محسوسًا لامرأة حقيقية ذات أبعادٍ إنسانية كاملة، إنما هو من ذاك الحب الرومانتى المريض، الذى يحوم فى الفراغ التجريدى للمطلق والمثالى. حب چيوفانى، -كما يشير الراوى نفسه- ليس حبًّا حقيقيًّا، لأنه فى بساطة « ذلك المظهر الماكر والمراوغ من الحب، الذى يكبر ويترعرع فى الخيال، لكنه لا يضرب بأية جذور عميقة داخل القلب ».

ولا شىء يكشف عن أن حب چيوفانى لبياتريس وهمى وليس حقيقيًّا مثل افتقاره إلى الجانب الجسدى. فالقصة تصف البطلين وكأنهما مجرد رفيقى لعب، وحبهما يركب موجة عالية من التجريد حتى لم يعرف « أى لقاء للشفاه أو عناق للأيدى أو أية ملاطفة أو مداعبة ». فلم يلمس أحد المحبين الآخر قط، وإذا تصادف أن تلامست الأيادى عن طريق الخطأ، فإن چيوفانى يجد على ظهر يده « بصمة أرجوانية تشبه بصمات أربعة أصابع صغيرة، أو ما يشبه بصمة إبهام نحيل ». لقد أحرقته نار الرغبة و« لدغه ... الشر »، لكنه يبقى غارقًا فى حالته

التجريدية، ذلك لأنه إنسانٌ تخيفه « شهواته » وينسى آلامه « في حلم يقظة تكون فيه بياتريس ».

وبالرغم من عفويته وسذاجته، واجه چيوفاني صعوبات كثيرة في محاولته اليائسة تجاهل ثنائية الواقع المركبة، وتصفية كل الثنائيات وصولاً إلى واحدية بسيطة. ولكن تجاهل الواقع المركب والاستمرار في العيش -كأن كل الأشياء بسيطة وواضحة وأحادية- يؤدي بالمرء في نهاية الأمر إلى الوقوع في اثنينية أو ازدواجية رهيبة. فرفض چيوفاني أن يدرك بياتريس كامرأة وكيان ثنائي مركب -يشمل الجسد كما يشمل الروح- ينتهي به إلى التأرجح بطريقة تراچيدية كوميدية بين رؤية بياتريس كملاك (بياتريس **الكوميديا الإلهية**)، وبياتريس كشيطان (بياتريس الجنية السامة).

وعندما يجد چيوفاني أن بياتريس هي « نتاجٌ بري مخيف لكلٍّ من الحب والرعب »، لا يؤقلم نفسه على هذه الثنائية العميقة للحياة، بل ينسحب إلى داخله خوفًا وهلعًا. فكلٌّ من الأمل والخوف دخلا حربًا لا تتوقف في صدره، يتبادلان الهزيمة والانتصار، ثم يبدآن الحرب من جديد. ولذا فهو في يقظته الكاملة لا يتوقف عن طرح السؤال على نفسه على الطريقة الاثنينية الحادة التي يتصف بها تفكيره: « هل أدعوها الجميلة أم المرعبة؟ ».

ويعلق الراوي على هذه الحرب بنبرة فيها شيء من التهكم بقوله: « بوركت كل المشاعر البسيطة، مظلمةً كانت أم مشرقة، إن اختلاطهما المثير هو وقود اللهب المنير للمناطق الجهنمية ». حلم چيوفاني بعد رؤيته بياتريس أول مرة مثير تمامًا، لأنه يكشف لنا عن كوامن عقله. إنه يحلم « بزهرة غنية وفتاة جميلة. كانت الزهرة والفتاة مختلفتين، لكنهما كانتا شيئًا واحدًا في الوقت نفسه ». ولكن چيوفاني كان يريد أن يفصل الزهرة (الرمز الجسدي الواضح) عن العذراء، ليصل إلى الواحدية التي ملأت عليه شغاف قلبه.

ولعل ما يزيد الأمور تعقيدًا بالنسبة لچيوفاني هو أن بياتريس أيضًا كما يبدو (لأننا لا نعرف على وجه اليقين ما إذا كنا نتعامل مع بياتريس كما هي في حقيقتها، أم مع بياتريس كما يراها چيوفاني) تريد أن تهرب من عالم الخبرة والثنائية إلى عالم البراءة والواحدية. فالراوي يصفها بأنها لا تملك أية معرفة تتجاوز تلك الجنة، وحتى في جنة عدن الخاصة بها، فإنها لا تعرف كثيرًا عن النباتات السامة. بل ويعتقد الراوي أنها « سيسرها التخلص حتى من

هذه المعرفة القليلة ». (فهى ليست طموحة كجدتها حواء التى لا يعرف نهمها للمعرفة حدًا!) ومن الواضح أيضًا أن بياتريس تجرفها نظرة چيوفانى المثالية، حتى إنها تنسى تمامًا أختها المدمرة: زهرة نبات الخروب بكل ما تمثله من رغبة جنسية!

ولذا .. فلا عجب أن موقف بياتريس يشجِّع چيوفانى على أن يُسطِّح الأمور عندما يتشتت خياله بالشكوك حول طبيعتها، تنصحه أن « ينسى أى شىء... قد يكون تخيَّله » وتقدم إليه صيغة ساذجة لحقيقة القلب، وتدعه « يحدِّق -عبر عيونها الجميلة- فى روحها الشفافة حتى يبدِّد مخاوفه وشكوكه ». كما أنها تشاركه أيضًا خوفه من الجسد، حتى عندما يفكر فى تجاوز حدود تجريداته المثالية، وفى الحالتين يستسلم چيوفانى لأنه يطمح إلى المشاعر والحقائق البسيطة.

وتنتهى القصة نهاية مأساوية بسبب حلم چيوفانى بالبراءة والواحدية، فلأنه غير قادر على أن يَقبل بياتريس كما هى، ويريد أن يأخذها « مُنقَّاة من الشر »، فإنه يتصرف وفقًا لنصيحة باليونى، ويجعلها تشرب دواءً « يشتمل على عناصر هى العكس تمامًا لتلك التى سممها بها أبوها البغيض ». ولكنها حينما تشرب الدواء، أى حينما يصفى چيوفانى الثنائية، فإنها تقضى نحبها، فالإنسان يعيش حتمًا فى ثنائيات عديدة، من أهمها ثنائية الروح والجسد، وهذه الثنائيات فى واقع الأمر هى مصدر تركيبيته، أى إنسانيته.

إن ضرورة إدراك أن الواقع الإنسانى مركب، وأن تركيبيته لا يمكن تصفيتها،أحد الموضوعات الرئيسية المتواترة التى تسرى فى أعمال هوثورن الأخرى.

فكل الشخصيات فى قصصه ورواياته تسقط سريعًا، لأنها لا تقبل ثراء الحياة الإنسانية بحلوها ومرها، وخيرها وشرها. ويبدو أن هوثورن - بنزعته الترميزية - كان على وعى أكثر من أى شخص آخر بمخاطر تشريح الواقع وتبسيط مفهومنا عنه. لقد كان حريصًا دائمًا طوال حياته أن يمسك بما هو واقعى وحقيقى، وكان حرصه هذا ذا أهمية بالغة له، كإنسان وفنان على حد سواء. وإذا كانت الشخصيات فى « عملة الدوبلون » قد بينت أن إدراكها المتباين للعملة هو دليل على حدود هذا الإدراك، فإن « ابنة راپاتشينى » هى الأخرى بينت حدود إدراكها عند چيوفانى، فجميع الشخصيات تدور فى إطار رؤية واحدية ترفض ثنائية الوجود الإنسانى.

❁ ❁ ❁

المأزق الترانسندنتالى

دراسة فى كتابات إمرسون وثورو الفلسفية والأدبية

الثنائية هى الإيمان بوجود أكثر من جوهر فى العالم، والثنائية الأساسية (فى النظم التوحيدية) هى ثنائية الخالق (المنزَّه عن الإنسان والطبيعة والتاريخ) والمخلوق. وهى ثنائية فضفاضة تكاملية تفاعلية؛ إذ أن الإله مفارق للعالم، إلا أنه لم يهجره ولم يتركه وشأنه، وفى إطار الثنائية الفضفاضة يتفاعل طرفا الثنائية، وينتج عن هذه الثنائية الأولية ثنائيات تكاملية تفاعلية عدة، من أهمها ثنائية الإنسان والطبيعة، التى تفترض انفصال الإنسان عن الطبيعة وأسبقيته عليها، واستحالة رده إليها وتفسيره فى إطارها، لأن الإله خلقه وكَرَّمه واستخلفه فى الأرض. ولكنها لا تعنى أن الإنسان هو مركز الكون، فرغم أنه وُضع فى مركز الكون، إلا أنه ليس مالك الطبيعة، فهو خليفة فيها من قبَل خالقها (أى أن ثمة حيزًا طبيعيًا مستقلا عن الإنسان، وإن كان من حق الإنسان أن يتحرك فيه).

والثنائية الفضفاضة غير الثنائية الصلبة (أو الاثنينية)، ففى الثنائية الفضفاضة ثمة عنصران قد يكونان متكافئين أو غير متكافئين، ولكنهما مع هذا يتفاعلان ويتدافعان، أما فى الثنائية الصلبة (وهى الثنائية الأساسية فى النظم الحلولية والنظم المادية)، فهما عنصران مختلفان تمام الاختلاف، ولذا لا يتفاعلان، وينتج عن هذا حالة استقطاب حادة؛ الذات فى مقابل الموضوع، والإنسان فى مقابل الطبيعة، والذكر فى مقابل الأنثى.

وتتسم النظرة الإنسانية الهيومانية (فى الإطار المادى) للإنسان بثنائية صلبة: ثنائية الإنسان والطبيعة. ففى الإطار الإنسانى (الهيومانى) المادى يستبعد أى شىء مفارق لهذا العالم، فيحل الخالق فى مخلوقاته ويتوحد بها، إذ يصبح العالم مرجعية ذاته، مكتفيًا بذاته، يحوى داخله ما يكفى لتفسيره. ولكن يطرح السؤال: ما مركز العالم، الإنسان أم الطبيعة /

الصلبة فى الإيمان الإنسانى (الهيومانى) بحرية الإنسان التى لا حدود لها، ولكن يصاحب هذا الإيمان الطبيعى / المادى بالجبرية الكاملة. وهذا يعنى أن الإنسان حرٌّ تمامًا متمركز حول ذاته، ولكنه فى الوقت نفسه جزء لا يتجزأ من الطبيعة، لا يمكنه تحقيق ذاته إلا بالإذعان لها ولقوانينها الصارمة، أى أن التمركز حول الذات يؤدى إلى التمركز حول الموضوع.

ويتبدَّى هذا النموذج فى كثير من الظواهر، فيلاحظ أن فكرة الحرية المطلقة أساسية فى الفكر الاقتصادى الليبرالى، ومع هذا يؤمن هذا الاقتصاد بضرورة الإذعان لقوانين السوق الآلية واليد الخفية التى تحركه، ولذا فأى تدخل إنسانى واعٍ (ذاتى) لتنظيم حركة السوق (الموضوعية)، وللتخفيف من نتائجها الاجتماعية السلبية أمر مرفوض تمامًا. إن هذه النظرة الليبرالية تؤكد الحرية المطلقة للإنسان، ولكنها فى الوقت ذاته ترى ضرورة إذعانه لقوانين السوق. وقد لخص كارل ماركس هذه الثنائية الصلبة حين قال عن الرأسمالى: إنه يجب أن يتوسع وإلا هلك. فالرأسمالى حرٌّ تمامًا، يتوسع دائمًا، بل إن قانون حياته هو التوسع. ولكنه فى حقيقة أمره لا يملك إلا أن يتوسع وإلا كان مآله الهلاك. وعملية التوسع يقوم بها الرأسمالى ويدفعها قُدمًا، ولكنها بلا اتجاه، ولا يمكن للرأسمالى أن يقفها، تمامًا مثل وتيرة المجتمع الحديث التى تزداد تسارعًا مع تزايد التقدم، ولكننا لا يمكننا أن نقفها حتى تتواءم مع حاجاتنا النفسية والإنسانية. فالرأسمالى مكتفٍ بذاته، يتوسع كما يشاء، ولكن عملية التوسع مكتفية بذاتها، لا يمكن للرأسمالى التحكُّم فيها.

ويتكرر النموذج نفسه فى حركة التمركز حول الأنثى (الفيمينزم Feminism). فالأنثى، فى هذا الإطار -يجب أن تظل متمركزة حول ذاتها الأنثوية- رافضة أى شىء خارج هذه الهُوية، ولكنها فى الممارسة يجب أن تقوم بكل ما يقوم به الرجال من أعمال، خيِّرة كانت أم شريرة، أى أنها - رغم أنها الذات الحرة - تكتسب فى نهاية الأمر هُوية الرجل (الموضوع). ومن هنا ظهر مفهوم الـ(Unisex الجنس الواحد)، حيث لا فرق بين الذكر والأنثى.

وكان الشاعر الرومانتى الإنجليزى وليم وردزورث -على ما يبدو- واعيًا بنموذج الثنائية الصلبة الذى أشرنا إليه، فالأطفال فى شعره شخصيات منطلقة لا تحدها حدود أو قوانين، لكنهم فى الوقت نفسه جزء عضوى من الطبيعة، يسيرون حسب قوانينها دون وعى من جانبهم، ففى قصيدة «**تنترن آبى** Tintern Abbey» يعيش الطفل و«الشاب الغافل» فى عالم

حرٌ طبيعى، لكن ثمة قوة ما -تقع خارجهما- تقود زمامهما. فعلاقتهما بالطبيعة تشبه علاقة الابن بأبيه الذى يرعاه ويوجهه، وهذا على عكس الإنسان الراشد، فهو محكوم بالقيم الإنسانية الاجتماعية، ولكنه يتحرك بقدرٍ كبير من الوعى والحرية داخل إطار هذه القيم، ولذا فعلاقته بالطبيعة هى علاقة زواج، أى علاقة تفاعلية مثمرة بين ندين، يثرى كلٌّ منهما الآخر (علاقة فى إطار الثنائية الفضفاضة)، علاقة من شأنها أن تضع الحدود بقدر ما تُحرر، وتحرِّر بقدر ما تضع حدود.

وتنتمى الفلسفة الترانسندنتالية الأمريكية إلى نمط الثنائية الصلبة هذا نفسه، وكلمة «ترانسندنتالية» فى المعجم الفلسفى العادى تعنى «التجاوز»، ولكنها فى السياق الأمريكى فى منتصف القرن التاسع عشر تعنى «حلولية»، بمعنى أن يحل الخالق فى مخلوقاته، ويصبح هناك جوهر واحد فى الكون، فإن أطلقنا عليه كلمة «الإله» فهى وحدة وجود روحية، وإن أطلقنا عليه كلمة «الطبيعة» فهى وحدة وجود مادية. ولكن بغض النظر عن التسمية، فإن رؤية وحدة الوجود هى فى جوهرها رؤية مادية؛ لأنه لا يوجد سوى جوهر واحد. والفلسفة الترانسندنتالية تضرب بجذورها فى مجموعة من الفلسفات الحلولية؛ مثل «الأفلاطونية الجديدة» والفلسفة الألمانية المثالية، وبعض الكتابات الصوفية الشرقية، التى تتأرجح بين وحدة الوجود الروحية ووحدة الوجود المادية، وبين الذات والموضوع. ولكن يمكن القول: إن الفكر الألمانى هو الذى لعب دورًا مهمًّا فى تشكيل الخيال الفلسفى للفلسفة الترانسندنتالية. فحين نُقل الفكر الألمانى وُزرع فى تربة العالم الجديد، اكتسبت الثنائيات الصلبة الكامنة فى الفكر الألمانى مزيدًا من الاستقطاب والتبلور. فـ: هيجل الذى دفع بالفلسفة الألمانية إلى حدٍّ مفرطٍ المثالية، برؤيته الواقع بوصفه مجرد تجلٍّ للفكرة المطلقة Absolute Idea ، كان عليه التفاعل والتعامل مع واقع اجتماعى وتاريخى ثرى. ومن هنا كان عليه أن يتعامل مع هذا الواقع الثرى، وأن يبيِّن كيف يمكن للفكرة المطلقة أن تتبدى من خلال كافة الأشكال الاجتماعية والتاريخية. ولقد استطاعت هذه الكثافة التاريخية والاجتماعية أن تقلل من حدة الثنائية الصلبة.

ولكن الفلسفة الترانسندنتالية - فى ظل غياب الحدود الاجتماعية والتاريخية - استغرقت تمامًا فى الثنائية الصلبة. ولنرَ الطرف الأول فى الثنائية: الإنسان والذات. يذهب رالف وولد إمرسون -زعيم هذه المدرسة- إلى أن «الإنسان هو المركز الروحى للكون، يوجد داخله وحده الدليل لفَهم الطبيعة والتاريخ بل والعالم نفسه». فـ«الفرد هو الكون»، أو كما أكد أحد

معاصرى أصحاب الفلسفة الترانسندنتالية بقوله: إن جوهر هذه الفلسفة هو «الوجود الحقيقى والمستقل لروح الإنسان». ولذا تحتفى كتابات الترانسندنتاليين بفردية الإنسان وبالحرية المطلقة للذات. ففى الفقرة الأولى من كتابه **الطبيعة** يتساءل إمرسون: «لِمَ لا يكون لدينا شعر وفلسفة يقومان على التأمل [فى الذات] لا على التراث؟ ولِمَ لا يكون لدينا دينٌ يقوم على الوحى المباشر إلينا، لا على تاريخ الأديان؟». وفى الفصل الختامى الرائع لكتابه **وولدن** يقول ثورو: «لو أننى لازمت أحد أركان غرفة صغيرة طيلة أيام حياتى لظل العالم على اتساعه بالنسبة لى كما هو، طالما أن أفكارى تدور معى لا تغادرنى». كانت روح الإنسان هى البدء والختام، أو بالأحرى البدء الذى لا ختام له.

فى ضوء مثل هذه الميول التأملية المنكفئة على الذات، لا يعدو التاريخ شيئًا مهمًا بالنسبة لأصحاب هذه الفلسفة، بل إنه يُعدُّ شكلاً من أشكال القيود، ومن هنا يأتى دفاعهم القوى عن شكل من الوجود البشرى، ينفصل كل الانفصال عن التاريخ. لقد كان إمرسون ينظر إلى كل ما هو قديمٍ وعتيق فلا يرى فيه سوى «شىء سخيف»، ولذلك ظل تجريبيًا لا يتوقف، و«ساعيًا لا يكل، متخففًا من أى ماضٍ خلفه». أما ثورو فقد قرر أن يغادر أوروبا (التاريخية) إلى أوريجون (الطبيعية). وغاب عن كليهما ضرورة تفاعل أوروبا مع أوريجون، وغاب عن كليهما أيضًا الإحساس بأهمية التراث كأساس لصياغة الحاضر وللاندماج نحو المستقبل دون فقدان الهوية والذات والاتجاه. لقد كان ثورو يرى أن الذات عند تحررها من التاريخ تخلع عن نفسها وداعة الأدب، وتعانق وحشية الإنسان الطبيعى.

ولكن الغريب فى أمر هذا الموقف - المفرط فى تمركزه حول الذات ومعاداته التاريخ - هو أنه يؤدى إلى نظرة مفرطة فى تمركزها حول الموضوع والاستسلام للحتمية. فقد اكتشف ثورو - على سبيل المثال بعد أن تصور أنه حرَّر نفسه تمامًا من التاريخ - أن للطبيعة «جاذبية شديدة... من شأنها أن تحسن قيادتنا لو أننا أسلمنا لها قيادنا عن وعى كامل» (لاحظ الحتمية التى تشى بها هذه الكلمات، ولاحظ أيضًا الدعوة المتضمنة إلى التخلى عن الوعى البشرى). ولكن بمجرد أن يصبح الإنسان جزءًا من الطبيعة التى لا حدود لها، فإنه يتحول إلى كيان عام مجرد، ليس له شكل محدد أو جوهر معلوم. لقد انطلق أصحاب المذهب الترانسندنتالى فى نظرتهم للإنسان من منظور «كونى شامل»، بوصفه مخلوقًا يحكمه قانون عام خارج ذاته، وهو قانون لا يملك الإنسان معرفة به أو سيطرة عليه. كما أكد إمرسون فى

كتابه الطبيعة: «الكون سائل متغيِّر، والثبات ليس إلا كلمة تعبِّر عن درجات السيولة والتغيُّر. إن كوكبنا - كما يراه الإله - قانون شفاف وليس كتلة من الحقائق. والقانون يذيب الحقائق ويجعلها سائلة». وبذلك تذوب وتتلاشى حتى القوانين المختلفة لكل ثقافة من الثقافات، ولا يوجد معنى ثابت إلا لما لا يمكن الوصول إليه أو «الكامل المراوغ The flying perfect».

فى ظل هذا النظام الحلولى للأشياء تتراجع أهمية الهوية، حيث يصبح الشر الجزئى خيرًا عامًا، ويصير عدل إنسان ما ظلمًا لدى إنسان آخر، كما تصير عذابات إنسان ما -فى عين الإله أو الطبيعة أو الروح الكلية- جزءًا من «قانون شفاف»، ومن ثَـمَّ تختفى الحقيقة تمامًا.

إن العالم الذى لا توجد فيه هوية خاصة ومحددة إنما هو عالم لا يعرف سقفًا ولا حدودًا. إنه عالم تمتزج فيه الأشياء كلها وتختلط وتتوحد، ويفقد فيه البشر حدودهم وهُوياتهم وفرديتهم، الأمر الذى يؤدى إلى بزوغ الإنسان النماذجى. هذا الإنسان النماذجى ليس فردًا متميزًا بقدر ما هو «طريقة فى التفكير والسلوك». إنه جوهر ثابت أكثر منه كيانًا تاريخيًّا متعينًا مركبًا ومحددًا. وهنا لا ينظر إلى الإنسان بوصفه أوروبيًّا أو حتى فردًا ينتمى إلى القرن التاسع عشر، وإنما يصير تجريدًا رمزيًّا، يطلق عليه فى بعض الأحيان «الإنسان مفكرًا Man Thinking».

وفى معبد هؤلاء البشر النماذجيين المفكرين يحشر إمرسون جوته وشكسبير وسويدنبورج وأفلاطون معًا دون تمييز. غير أنه فى عالمه، حيث الحرية التى لا تعرف الحدود هى الخير الأسمى، «فإن الإثم الوحيد هو الحدود»، ولما كان كل هؤلاء المفكرين بشرًا، فإنهم يدورون داخل حدود ومن ثَـمَّ فهم آثمون. وليس هناك سوى إنسان كامل واحد، وهو المسيح، وهو ليس إنسانًا بالمعنى الحرفى؛ لأنه يشارك الإله الأب -حسب التصور المسيحى- فى اللاتناهى. ولكن حتى هذا الإنسان الكامل لم ينج من نقد إمرسون اللاذع، إذ يصفه بأنه «تعوزه روح الدعابة... وإذا ما افتقر إنسان إلى هذه الروح فإن جُلَّ تفكيره ينصب على فكرة واحدة»! واختيار إمرسون المسيح بوصفه الإنسان الكامل هو فى واقع الأمر فعل قسرى، لأنه شعر، باعتباره إنسانًا متحضرًا، أنه لا بد أن يتوقف عن عملية البحث عن هذا الإنسان الكامل عند نقطة ما. ولكن نسق إمرسون الفلسفى لم يكن بوسعه أن يقفه عن عملية البحث هذه، لأنه نسق يذهب إلى أن الروح الكلية هى وحدها نقطة النهاية. والروح الكلية كما نعرف من كتابات مرسون عصية على الإدراك، ولا يمكن الوصول إليها، بل يصعب الاقتراب منها. ومن هنا كان وقوع إمرسون فى عملية بحث عديمة الجدوى ولا تنتهى. إنها عملية بحث فى حالة توسع دائم دون أن تحقق هدفًا!

وهذه الثنائية الصلبة تعبِّر عن نفسها فى كتاب ثورو وولدن. فقد انتزع ثورو نفسه من الحضارة والتاريخ، وذهب إلى وولدن كى يستكشف نفسه ويسبر أغوار «آفاقه العليا». لكنه وجد أنه ينفق وقتًا طويلاً فى مجرد تدوين معلومات عن الطبيعة على نحو تفصيلى. فلا عجب أن يكتب سكرتير جمعية تقدم العلوم إلى ثورو فى عام ١٨٥٣م، يسأله عن فرع العلوم الذى يهتم به على وجه الخصوص. وعلى الرغم من أن ثورو قد غضب من السؤال الذى يحصره داخل حدود ضيقة للغاية، فإن طلب السكرتير كان يستند إلى كتابات ثورو، فثورو نفسه قد لاحظ فى وقتٍ مبكر أن الصبغة الطبيعية التجريبية لعقله، وهى الصبغة التى كانت لا ترى سوى نُدْفَةٍ قليلة أو مجرد جزئيات، كانت هى التى تشغل طاقته، فقد كتب فى إحدى اليوميات عام ١٨٥١م: «أخشى أن تتحول معرفتى عامًا بعد عام، حتى تصير معرفة علمية محددة. وأخشى - فى سعيى لاحتضان آفاق رحبة رحابة السماء - أن يضيق بى أفقى حتى يصير كالميكروسكوب. إننى أرى تفاصيل وجزئيات كثيرة، لكننى لا أرى كليات ولا حتى ظلاً لكلٍّ».

وفى العام نفسه الذى تلقى فيه خطاب السكرتير هذا، كتب ثورو يقول إنه كان يشعر بأنه كان يتحول إلى مجرد عالم طبيعى، «تشتته ملاحظات كثيرة». ولذلك فإنه حث نفسه على أن يكون نقطة جذب مركزية، وسط كل هذا التراب وهذا الكم من «بُرادة الحديد». باختصار، لم يكن ثورو - بوصفه مجرد عالم طبيعى ومسجل سلبى للمعلومات الطبيعية - من نسج خيال السكرتير. فثنائية الذات والموضوع الصلبة، التى تؤدى إلى التمركز حول الذات والإذعان الكامل للطبيعة، أو التمركز حول الموضوع كانت جلية فى كتاباته، ولم ير سكرتير جمعية تقدم العلوم سوى الجانب الثانى. (ومع هذا نجح ثورو فى حسم هذه الإشكالية فى معظم أجزاء وولدن، كما سنبين فى الدراسة المعنونة «ثنائية الإنسان والطبيعة فى كتاب وولدن»).

ويستطيع المرء أن يلحظ وجود الثنائية الصلبة نفسها فى مجال النظرية النقدية الترانسندنتالية، حيث يجد الإنسان «داخل نفسه... معيارًا «للجمال» أعلى من أى شىء آخر»، ولكنه معيارٌ عام وكونى وطبيعى يملكه كل البشر. باختصار، فإننا ننتقل من ذاتية المعيار الداخلى إلى الجبرية الجماعية للمعيار العام الذى يملكه كل البشر، وكأن المعايير النقدية تشبه القوانين العلمية فى عموميتها. مثل هذا المفهوم الثنائى الصلب للجمال يفضى إلى صعوبات عديدة وغرائب كثيرة. ولعل إحدى هذه الغرائب تتمثل فى مفهوم إمرسون، الذى أسماه «سُلَّم الثقافة الصاعد»، الذى يبدأ فى عالم التفاصيل الكثيرة غير المترابطة، وينتهى عند «أسرار أو

خبايا العقل التى تجلُّ عن الوصف». وعلى الشعراء -حسب هذا المفهوم- أن يصعدوا السلَّم كى ينقلوا اتجاهاتهم من «الحياة السماوية»، مخلفين العالم المادى المتعين وراء ظهورهم، حيث لم يعد دورهم هو إعادة تشكيل المادة من أجل توليد معنى تركيبى، بل هو تحرير المادة كى «تتدفق أو تسيل»، بحيث يتحقق التواؤم مع فكرة الجمال السماوى الخالد. ويتصور إمرسون أن كل الشعر قد كُتب فى ذلك العالم السماوى «قبل بدء الزمان»، أى قبل التاريخ، وأن الشاعر ليس إلا وسيطًا بين هذا العالم اللاتاريخى وعالمنا الذى يدور داخل حدود الزمان. غير أننا لو فكرنا قليلاً لاكتشفنا أن هذا الشاعر الوسيط ليس إلا كائنًا متمركزًا حول ذاته، لأنه يجعل من الأشياء التى ينظر فيها مجرد «تعبير عن فكره الجديد»، وهو فكر مجرد يتبدى من خلاله النموذج الجمعى الخالد.

خلاصة القول هى أن الخاص يذوب دائمًا فى العام والمجرد، كما يذوب العام والمجرد فى الخاص. إن هذه التبادلية ليست عملية مثمرة، لأنها لا تؤدى إلى قرار نهائى أو حتى مؤقت، لأن حسم عملية التذبذب بين قطبى الثنائية الصلبة يقع خارج الزمان والمكان. ومن ثَمَّ فإننا نتوه فى عملية مستمرة للوصول إلى قرار، وهى عملية لا تعدو أن تكون شكلاً من أشكال الارتباك واللاقرار، أى عملية توسع دون اتجاه محدد أو حرية دون سيطرة أو حدود.

إن الشاعر نصف إله، فهو على صلة بالعالم السماوى، ولكنه أيضًا مجرد وسيط، وهو فى جميع الحالات يوجد خارج الحدود التاريخية. فعندما سُئل إمرسون عن رأيه فى أعمال شاعر غنائى، وصفه بأنه مجرد «معاصر عادى، لكنه ليس خالدًا»، فهو «لم يتجاوز حدودنا الدنيا»، ولم يتصل بالعالم السماوى!

لكن الشكل الذى لا حدود له يشبه الحرية التى ليست عليها أية قيود، لا يمكن لأى منهما أن يوجد فى عالمنا الإنسان، فلم يسمع أحد عن موسيقى الكواكب التى تعزف فى الأثير الأعلى (حسب نظرية فيثاغورث)، ومن ثَمَّ فالشاعر المتأله مسألة مستحيلة. وكان إمرسون على وعى بذلك التناقض، يقول: «إننى أبحث دون جدوى عن الشاعر الذى أصفه». ويضيف: «إننا حين نتمسك بنموذج الشاعر، تظل هناك صعوبات مع شاعرين مثل ميلتون وهومير، فالجانب الأدبى متوفر أكثر مما ينبغى فى ميلتون، أما هومير فإنه حرفى وتاريخى إلى حدٍ بعيد». وبإمكاننا أن نستنتج أن ميلتون وهومير كانا مقيدين بأحداث الزمان والمكان والتاريخ الإنسانى. وهكذا يسقط الناقد الترانسندنتالى فى فخ عملية بحث عقيم عن الشاعر النموذج،

وهو بحث يعلم مَنْ يقوم به أن مآله الإخفاق. ومن ثَمَّ يتبيَّن أن الحرية التى لا قيود عليها ينتهى بها الأمر إلى أن تأكل نفسها. إنها تُخايل الإنسان بالفردوس فى الوقت الذى تقذف به إلى جحيم العبث!

وإذا كان دور الكاتب الترانسندنتالى هو أن «يخترق المنطقة (اللاتاريخية)، حيث الهواء موسيقى»، فإن الأنواع أو الأجناس الأدبية المتعينة المحددة، التى تتبع معايير محددة تصبح مجرد عوائق أمام التعبير الترانسندنتالى. ولذلك، فقد استغنى إمرسون ومن لف لفه عن كافة الأجناس الأدبية. ولقد أجريت بحثًا مفصلاً كى أتحقق من آراء إمرسون فى الأشكال الشعرية، مثل السوناتا sonnet والأناشيد الرعوية (الپاستورال pastoral) والأغنية lyric والملحمة epic، فلم أعثر على شىء. فكل ما لدينا لا يعدو أن يكون عبارات سطحية مرتجلة من قبيل: «يجب ألا تكون القافية فى السوناتا أقل إمتاعًا عن الصوت المكرر، الذى يصدره المحار.. والتزاوج بين الطيور هو أنشودة رعوية، لا تعرف الملل الذى يعرفه تزاوجنا، والعاصفة أغنية صاخبة عنيفة دون كذب أو مواربة. أما الصيف، بما يشهده من زراعة للمحصول وحصده وتخزينه، فإنه أغنيةٌ ملحمية». ولنلاحظ أن النقطة المرجعية هى الطبيعة التى لا حدود لها، وليس المعايير النقدية الجمالية. علاوة على ذلك، تقتبس مارجريت فوللر مثلا، التى تنتمى إلى المدرسة الترانسندنتالية، كثيرًا من قصائد وردزورث دون أية مناقشة لأشكالها الأدبية، ومقالها عن جوته يرى فيه «عبقرية» عظيمة. كما أنها تناقش مسرحية **فاوست**، لا بوصفها دراما (جنس أدبى محدد)، ولكن بوصفها تجسيدًا «لفكرة شعرية عظيمة... ولسعى روح بشرية وتنقلها بين أشكال الوجود المختلفة».

من الصعب جدًّا تحديد الأجناس الأدبية فى الأدب الترانسندنتالى والأدب الأمريكى المعاصر له، حيث كان الجنس الأدبى السائد فى ذلك الوقت هو اليوميات والكراسات، حيث تعبِّر الروح وحدها -ودون قيد تاريخى أو اجتماعى أو فنى- عن أفراحها وأحزانها. مثل هذه اليوميات عبارة عن ومضات ولمعات تسجل لحظات الوحى التى لا تتواءم مع أى من القواعد والأساليب الأدبية الواضحة، كما أنها لا تتطلب أى بناء صارم أو محدد المعالم. لقد توسل إمرسون إلى منيرفا [آلهة الحكمة عند الرومان] كى تلهمه، ناسيًا أنه كان يجب أن يطلب ذلك من كليو [ربة التاريخ عند الإغريق]. وعلى الرغم من أن مقالاته تُعدُّ إبداعات فريدة ورائعة، فإنه من الصعب تصنيفها. وينطبق الكلام نفسه على كتاب وولدن، الذى كتبه ثورو ويعتبر

إحدى ثمرات اليوميات. هذا العمل يتعذر ردُّه إلى أىٍّ من الأجناس الأدبية المتعارف عليها، إذ أنه خليط من الأمثولات القصيرة، والانفعالات الغنائية، والتأملات الإشراقية والشخصية، والوصف الطبيعى الخالص الذى يوشك أن يكون تسجيلاً علميًّا مباشرًا لظواهر الطبيعة، فضلاً عن مقطوعات أخرى يفتقر كثير منها إلى البناء المحكم.

خلاصة القول هى أن المُنظِّر الأدبى والكاتب الترانسندنتالى - فى سعيه من أجل الحرية الكاملة - يرفض الأجناس الأدبية بوصفها ضيقة ومُقيِّدة. غير أنه ينتهى به المطاف عند أكثر الأشكال تقييدًا ومباشرةً وأضعفها بِنْيةً، ونقصد بذلك اليوميات، إذ غالبًا ما يُستدرج الكاتب إلى مجرد كتابة وتبويب معلومات علمية عن الطبيعة. ومرةً أخرى، بإمكاننا أن نرصد هنا الانتقال المعتاد من الحرية المفترض فيها أنها مطلقة وكاملة إلى التسليم والإذعان الكاملين لواقع خارجى يفتقر إلى الاتساق والإحكام.

يُبيِّن لنا التراث الترانسندنتالى فى الفلسفة والأدب - إذن - الصفات الرئيسية لبِنْية الرؤية الثنائية الصلبة. وليس هذا من قبيل الصدفة، إذ يضرب الخيال الترانسندنتالى بجذوره فى النسيج الاجتماعى والاقتصادى لأمريكا أوائل القرن التاسع عشر، أى أنه يضرب بجذوره فى زمن كانت فيه الرأسمالية الصناعية فى ذلك البلد تتزايد ثقتها فى نفسها، وتتطلع وهى معتمدة على نفسها «Self-reliant» - حسب المصطلح الإمرسونى، أو مكتفية بذاتها حسب مصطلحنا - إلى فردوس الوفرة الذى بدا قريب المنال. وعلى الرغم من أن إمرسون وثورو كانا معارضين - على المستوى الشخصى - للادخار ومراكمة الثروة والتوسع الرأسمالى والإمبريالى، ولكثير من «الفضائل» أو الصفات الأخلاقية الرأسمالية الأخرى؛ فإن نظرتهم إلى الإنسان - سواء أكان ذلك عن وعى بذلك أم لا - كانت طبيعية / مادية فى جوهرها، ولذا فكتابتهم فى نهاية الأمر كانت تروِّج لهذه الرؤية، حتى حينما كانت تعارضها على مستوى الممارسة. ومن هنا نجد أن كثيرًا من الرأسماليين تبنوا كتابات إمرسون وأفكاره، واعتبروها أيديولوجية مناسبة تمامًا لهم، ولفكر الليبرالية الاقتصادية، بتأكيدها على كل من الفردية الكاملة والإذعان الكامل لحتمية السوق.

❁ ❁ ❁

ثنائية الإنسان والطبيعة

فى كتاب (وولدن) لهنرى ديڤيد ثورو

موقفنا من الطبيعة هو انعكاس لموقفنا من الإنسان ومن الإله، ولذا فدراسة موقف مؤلف ما من الطبيعة يكشف لنا موقفه من الإنسان، ويوضح لنا صورة الإنسان الكامنة فى أعماله. وصورة الإنسان مسألة محورية فى تحديد شكل ومضمون أى نص، أدبيًّا كان أم غير أدبى.

ونحن نذهب إلى أن موقف هنرى ديڤيد ثورو من الطبيعة يتأرجح أحيانًا بين الموقف الإنسانى الهيومانى المتطرف، الذى يؤكد مركزية الإنسان فى الكون ومقدرته على تجاوز ذاته الطبيعية / المادية، بل وقوانين الطبيعة / المادة ذاتها من جهة، ومن جهةٍ أخرى الموقف الطبيعى / المادى، الذى ينكر مركزية الإنسان، ويؤكد ضرورة أن يذعن للطبيعة / المادة ولقوانينها، هذا التأرجح بين قطبين متنافرين هو ما نسميه « الثنائية الصلبة ».

ومعظم الأدب الرومانسى فى أساسه أدب اعترافى، ذو علاقة وثيقة بالسير الذاتية، ولا يحتاج المرء لأكثر من أن ينظر إلى شعر شيلى و**مقدمة** وردزورث و**آلام** جوته و« أغنية نَفْسى » لويتمان، كى يدرك مدى صحة القول الذى سُقناه، ففى عالم تسوده النسبية المتزايدة، ويتخلله وعى بحتمية التغيير والتقدم، تطلَّع الكاتب الرومانتى حول نفسه، باحثًا عن أساس ثابت نسبيًّا، يعبِّر من خلاله عن رؤيته للحياة، فلم يجد سوى ذاته البسيطة، ولكنها رغم بساطتها، فإنه أيضًا رآها ذاتًا عظيمة ومكتفية بنفسها.

وينطبق هذا الكلام بصفة عامة على الأدب الرومانسى، غير أنه ينطبق على نحوٍ أكثر دقة على ما يسمى الأدب الأمريكى الكلاسيكى، وهو أدب رومانسى مغرق فى الرومانسية فى اهتمامه الكبير بالذات[١]. وها هو هنرى ديڤيد ثورو يبدأ كتابه **وولدن** بطريقة رومانسية نماذجية متحدثًا بضمير المتكلم، مؤكدًا أن « ضمير الأنا المتكلم هو المتحدث دائمًا » فى الأعمال الفنية[٢]. فكل ذاتٍ هى بداية جديدة، ومشروع للاكتشاف، وإمكانية قابلة للتحقق على نحوٍ خاص.

وإذا كان كتاب **وولدن** يبدأ باحتفاء غنائى بالذات المستقلة، فإن خاتمته لا تقل غنائية فى تمجيد استقلالية وثراء تلك الذات. إن الرحلة الحقيقية تدور داخل الذات، والقنوات الصادقة هى القنوات التى تمر منها الأفكار الذاتية لا الأفكار الموضوعية. والذات فى **وولدن** متمركزة حول نفسها، إلى الدرجة التى يقول فيها البطل: «لو أننى لازمت أحد أركان غرفة صغيرة طيلة أيام حياتى كالعنكبوت، لظل العالم كما هو على اتساعه بالنسبة لى طالما أن أفكارى ظلت معى لا تغادرنى». ويمكن القول إن كتاب **وولدن** كله يدور بشكل ما حول الذات الإنسانية، فبطله يدعو الإنسان إلى أن يحرر نفسه من «إضافات» الماضى وتقاليع الحاضر، وأن يؤكد استقلاليته ويحقق ذاته.

إن الإيمان باستقلالية الذات وإمكاناتها غير المحدودة هو تعبير عن إخلاص وولاء مفرطين ليقين لا يهتز فى مركزية الإنسان فى الكون، ولكل ما هو إنسانى. إنه شكل متطرف من الإنسانية (الهيومانية)، التى تؤكد الذات وتستبعد العالم الخارجى (الموضوع). ولذا فبطل **وولدن** ينصح الإنسان بما يلى: «فسِّر ذاتك وحسب، وليحطِّم أبو الهول رأسه [أى فليذهب الكارهون إلى الجحيم!]». وربما لا يذهب هذا النوع من الإنسانية (الهيومانية) مذهبًا بعيدًا كالذى ذهبه بليك، الذى أشار مرةً إلى الطبيعة بأنها «كالقاذورات التى تعلق بقدمى»، وهو لم ينحدر إلى الإحساس (الذى مارسه كلٌّ من ويتمان وإمرسون) بأن الذات مكتفية بنفسها، وأن الطبيعة مجرد مادة صماء تشكل قيدًا على خيال الفنان.

ويقود التطرف فى الإنسانية الهيومانية إلى ثنائية صلبة (اثنينية) بين الإنسان والطبيعة، وإلى استقطاب حاد بين الروح الإنسانية (العليا) والجسد الطبيعى (الأدنى). وتتضح هذه الثنائية الصلبة فى بعض أجزاء **وولدن**، إذ يتحدث ثورو فى لغة تذكِّرنا بالتيار الاثنينى الازدواجى فى العقيدة المسيحية عن العقل و«هو يهبط» إلى الجسد الطبيعى من أجل أن «يخلِّصه». بل إنه يرى أن العلاقة بين الجسد والروح علاقة عكسية، حيث يقول: «يستيقظ الحيوان فى داخلنا بالقدر نفسه الذى تغفو فيه طبيعتنا العليا». كما أنه يقتبس من مينشيوس [الفيلسوف الصينى المنتمى إلى القرن الرابع قبل الميلاد] قوله: إن الفرق بين الإنسان والحيوان طفيف جدًا «ففى المعركة العنيفة داخل الإنسان -حيث يتصارع الجانب الإنسانى فى مقابل الجانب الحيوانى- ما يلبث البشر العاديون أن يفقدوا إنسانيتهم المميِّزة، بينما «يصونها غير العاديين من البشر».

وتتحول الثنائية الصلبة - فى بعض الأحيان - إلى استقطاب حاد، حيث تثير الطبيعة أعمق المخاوف لدى ثورو، إن لم تكن تثير اشمئزازه. فالحطَّاب الكَنَدى، «الإنسان الطبيعى البسيط»، كان مُستغرَقًا فى الطبيعة، إلى درجة أن ثورو صوَّره ككائن غير قادر على تشرُّب «النظرة الروحية للأشياء». فبالنسبة لثورو «بدا أن أسمى ما يفكِّر فيه ذلك الكَنَدى، لا يزيد على مجرد مغنم بسيط، قد لا يفرح به حيوان». إن ذلك الازدراء للطبيعة هو الذى أدى بثورو إلى أن يتحدث فى فصل «النواميس العليا» بنبرة نادمة عن عجزه عن التخلص من الجوانب «الحسية والدنيئة» فى الطبيعة البشرية، مستخدمًا تشبيهات من الطبيعة المادية لكى يعبِّر عن ازدرائه. «إن [الطبيعة] كالديدان التى تعيش فى أجسادنا، حتى ونحن أحياء أصحاء». إن العداء والازدراء للطبيعة هما اللذان يخلقان الرغبة فى التجاوز الجذرى، الذى يتضح أكثر عندما يؤكد ثورو على أن «الطبيعة يصعب قهرها .. غير أنها لابد أن تُقهر».

ولكن ثمة مفارقة غريبة تستحق الملاحظة والتسجيل، وهى أن هذه الرغبة المتطرفة لتجاوز العالم المادى وإنكاره هى إحدى قطبى الثنائية الصلبة(٣) التى تسم كل الأنساق الحلولية(٤). فالتمركز المتطرف حول الذات يؤدى إلى تمركز لا يقل تطرفًا حول الموضوع؛ ولذا فالذات المستقلة كثيرًا ما تنسى نفسها وتتجاهل حدودها، فتندمج مع الطبيعة وتذوب فيها. فعلى سبيل المثال، يبدأ فصل «العزلة» بالبطل بمفرده مع الطبيعة، وكل جسده يصير «حاسة واحدة تتشرب البهجة عبر كل المسام»، فهو مستوعَبٌ تمامًا فى الطبيعة، وكينونته «جزءٌ منها»، إلى درجة أن جسده «يروح ويجىء فى حرية غريبة». هذا الإحساس بالحرية غير المقيَّدة، أو بالأحرى غياب القيود يُذكِّره بطفولته (الحلولية) عندما كان يدع قاربه يطفو فوق سطح البحيرة «كما شاءت له الرياح»، لأنه جزء عضوى لا يتجزأ من الطبيعة.

بل إن بطل **وولدن** يجد أحيانًا بهجة غير عادية فى أن يستوعب تمامًا فى الطبيعة، لأنها - على حد قوله - توفر له «صداقة غير محدودة وبغير حساب»، إلى درجة أن الجيرة أو الصحبة تغدو «غير ذات قيمة»، بل والعالم ذاته - حيث كفاح الإنسان ومعاناته - يصبح مجرد «نقطة فى الفضاء لا قيمة لها». وهكذا بعد أن أنكر ثورو الطبيعة لحساب الإنسان، يذهب إلى أقصى اليمين، ويؤكد مركزية الطبيعة على حساب الإنسان!

فى فصل آخر شعر ثورو بالحزن حين أدرك أن دورة الطبيعة (الموضوع) لا تنتهى، وأن الحياة البشرية (الذات) قصيرة، ففى الفصل المعنون «السكان الغابرون وزوَّار الشتاء» -على

سبيل المثال- يشعر البطل بالحزن والأسى عندما يرى «الحشائش الجافة» -رمز الطبيعة- تنمو حول آبار كان يشرب منها الناس، إذ يُذكِّره ذلك بالنباتات التى تتجاوز الإنسان عمرًا، ولكن فى فصول أخرى يحتفى ثورو بهذه الحشائش، فحينما تعوقه الأمطار (الطبيعة) عن عزق حقل الفول (النشاط الإنسانى) فإنه لا يرى بأسًا فى ذلك، فحتى لو تسبَّبت الأمطار فى فساد بذور الفول، وفى إغراق الأرض ومحصول البطاطس، فإنها «لا تزال مصدر خير للحشائش فى المرتفعات، «فبما أن البطل ليس إلا جزءًا من دورة كبرى، فإن المطر -كمصدر خير للحشائش- يصبح مصدر خير له أيضًا».

لا يوجد أى حزن لإخفاق الإنسان، أو أى رثاء لهزيمته فى صراعه مع الطبيعة، بل ثمة بهجة حقيقية، تصل أحيانًا إلى أبعاد مخيفة، حين يحتفى بطل **وولدن** بالطبيعة «حيث لا يكاد يُرى أثر لأيدٍ بشرية»، وحيث تغسل الأمواج العنيفة الشواطئ «كما فعلت منذ ألف عام». (فى صورة مجازية تذكِّرنا بحديث فوكو عن الإنسان، باعتباره بضعة أشكال، تُكتب على رمال الشاطئ لتمحوها الأمواج).

وتتجلى الثنائية الصلبة بين ذات إنسانية مستقلة ترفض الطبيعة وطبيعة مادية تبتلع الإنسان فى أكثر من موضع. وربما كان أوضح هذه التجليات يظهر فى التذبذب أو التأرجح بين التأمل الأخلاقى فى الطبيعة، وبين الاستغراق فى وصف تفاصيلها، وبين الحدس كطريقة لإدراك العالم، والمشاهدة البصرية بوصفها السبيل الوحيد لرؤية الطبيعة. خلاصة القول: إنها ثنائية صلبة بين الفنان الإنسانى (الهيومانى) الذى يضع الإنسان فى مركز الكون، وبين العالم[٥] الطبيعى الذى يضع الطبيعة/المادة فى هذا المركز[٦]، وهى حالة من التأرجح كان ثورو على وعى كامل بها.

وعلى الرغم من هذا السقوط فى الرؤية الثنائية الصلبة، فإن ثورو فى لحظاته الأكثر نماذجية يدور فى إطار الثنائية الفضفاضة، التى ترى أن ثمة تباينًا حقيقيًا بين الإنسان والطبيعة، ولكن ثمة تفاعلاً دائمًا بينهما وثمة توازنًا. أى أنه لا يوجد تطابق بين الذات والموضوع، بل إن الذات لا يمكن أن توجد دون الموضوع، تمامًا كما أن الموضوع لا وجود له خارج الذات. فالإنسان - كما يصوره كتاب **وولدن** - ليس قاهرًا للطبيعة، كما أنه ليس مجرد جزء منها، يُردُّ إليها ويتحرك حسب قوانينها المادية، وإنما هو سيدها النبيل، الذى يستمد منها مقومات حياته، وترتبطه بها فى الوقت ذاته علاقة انسجام وتوافق. بل يمكن القول بأن الاتجاه

العام فى كتاب **وولدن** هو نحو التخفيف أو التقليل من حدة هذه الثنائية وصلابتها. ويجدر بنا أن نتذكَّر دائمًا أن الصورة المجازية الأساسية -فى كتابات ثورو ورفاقه من الترانسندنتاليين- هى التماثل أو الانسجام بين الإنسان والطبيعة، وهى صورة مجازية تقوم على الانسجام والتوافق أكثر مما تنطلق من الاستقطاب والصراع. إنها توحى بوحدةٍ بين السطح والعمق، وبين المظهر والجوهر(٧)، وبين المادة والروح، وبين المادى والمثالى، وبين الملاحظة والتفاعل، وبين الحياد والعاطفة، وبين الإنسان والطبيعة، وتفترض هذه الصورة المجازية أنه رغم اختلاف الإنسان عن الطبيعة فثمة علاقة تقارب وتماثل تربط بينهما.

إن تطبيق ثورو هذه الصورة المجازية اتخذ شكلاً خاصًا محددًا، وكانت له تضمينات عديدة مركبة، خذ على سبيل المثال فكرة استقلالية الذات، التى بيَّنَّا أنها مصدر الاستقطاب بين الإنسان والطبيعة. يذهب ثورو فى اللحظات النماذجية إلى أن استقلالية الذات لا تتعارض البتة مع الطبيعة، فاستقلالية الذات الإنسانية لا تختلف عن استقلالية البحيرة والشمس، والطائر « والنبتة البرية الوحيدة فى إحدى المراعى أو ورقة الفول أو السنجاب، أو الذبابة أو النحلة. وتستمر هذه القائمة لتضم المجرى المائى والنجم والريح وزخَّة المطر السريعة فى الربيع، وموجة الدفء القصيرة فى الشتاء، وأول عنكبوت يعشش فى بيتٍ جديد ». خلاصة القول: إن نفس « الحياة فينا » تشبه « الماء فى النهر »، وفى كتابه **الترانسندنتالية الأدبية** يرى لورانس بويل Buell أن الذات ليست وحدها التى تشبه الطبيعة وإنما كتاب **وولدن** كله « يتركز حول دورات الطبيعة، التى ترمز إلى عملية النمو أو الارتقاء الروحى »(٨).

ويتجلى التوافق بين الإنسان والطبيعة، على نحوٍ أكثر وضوحًا فى أن الطبيعة تصبح فى كتاب **وولدن** صورة مجازية رائعة للتجدُّد، فهى تنبض بالحياة، و« بكل الطاقة التى تحتويها تُرسل حرارة داخلية، كى تُحيى الشمس العائدة التى يشع لهيبها اخضرارًا لا اصفرارًا »، إن كل صباح فى ذاته صورة مجازية جديدة، إنه « دعوة مُبهجة لى كى أجعل حياتى فى بساطة وبراءة الطبيعة ». وحينما ينظر بطل **وولدن** إلى ثعبان يغيِّر جلده، فإنه يتعلم منه سر التجدُّد الداخلى. والحقيقة أن كتاب **وولدن** بكامله، تتكرر فيه على نحوٍ متواتر كلمات من قبيل: الربيع - الفجر - الصباح - شروق الشمس - الاستيقاظ - التطهر، وكلها كلمات توحى بالطزاجة والجدة والنماء والتجدُّد والتغير(٩).

وربما كان الإحساس بالتماثل والتوافق بين الإنسان والطبيعة، وإدراك مدى التشابه

بينهما هو الذى دفع ثورو إلى الغابات وسط الطبيعة، ولكنه لا يذهب إلى الغابات ليفقد ذاته فيها، ولذا نجده يملؤها بشعراء ونُسَّاك وفلاسفة من الغرب، وحكماء من الشرق، وفتيات ينظرن فى البحيرة و« يغتنمن الوقت ». وهناك أيضًا الرجال القساة الذين يُكسِّرون محارة اغترابهم، وفلاحون، وسكانٌ سابقون، ومدينة. فالرومانتى الهيومانى لا يشعر بأن عليه أن يصير إنسانًا طبيعيًّا وحشيًّا، مُخلِّفًا تراثه الثقافى وراءه، ولذا فهو يُطعم السناجب ويقرأ هومير، ويقيم فى **وولدن**، ويزور مدينة كونكورد وكالكوتا عدة مرات.

ويمتد التشابه بين الإنسان والطبيعة إلى وجوه أكثر إبهامًا وإظلامًا، وإلى « أحداث ووقائع ذات صبغة أقل سلامًا ». ومن ثَـمَّ كانت الإشارة إلى المعركة الطاحنة للنمل فى فصل « الجيران المتوحشون »، والإشارات إلى حروب البشر فى فصل « السكان الغابرون وزوَّار الشتاء ».

وفى ضوء صورة التوافق والتماثل المجازية بين الإنسان والطبيعة، وفى ضوء فكرة أن كل الأشياء تتحرك وفقًا للنواميس نفسها التى تتجلى فى النظم المادية والأخلاقية، تستطيع الطبيعة أن تكون بمثابة مقياس أو معيار، يمكن للإنسان أن يُقيِّم به نفسه ويرسم حدوده. لقد اختار ثورو خلفية طبيعية كى يختبر نفسه ويكتشف حياته، وينفذ تصوره الخاص باستكناه الذات آملاً فى أن يعانق خلاصه. إن العيش المتأنى والمدروس -والذى يمثل أحد المفاهيم الأساسية فى **وولدن**- هو أحد الأشياء التى تعلمها ثورو من الطبيعة، فهو يرى أن الطبيعة تستمر فى دورتها حتى تصل إلى غايتها، لا تكاد تحيد عنها، وهكذا ينبغى أن تكون حياة الإنسان، فعلى الإنسان ألا تشغله خلافات المجتمع وإغراءات التقاليع العارضة، حتى يصل إلى الذى يمكننا أن نسميه « الحقيقة ».

وينبنى مفهوم ثورو عن الضرورة - وهو أحد الأركان الأساسية لنظرته إلى الإنسان، وأحد مبادئه المرشدة له فى أسلوب حياته - على مثل هذه المُدركات. فكل ما يحقق بعض أبعاد الإنسان الأساسية شيء ضرورى، ومن ثَـمَّ فهو شيء طبيعى، أما كل ما هو متعلق بالمظهر ولا يمثل شيئًا جوهريًّا فى الإنسان فهو شيء غير طبيعى، ومن ثَـمَّ يجب اجتنابه. بل إن فكرة اقتصاد البقاء - كما يصوره ثورو فى **وولدن** - هو محاولة للبقاء عند مستوى ما هو شديد الضرورة، ذلك أن الإنسان إذا أراد أن يكون إنسانًا بمعنى الكلمة وأن يظل كذلك يتوجب عليه أن يتواءم مع الطبيعة، بالمعنى الذى حدَّده ثورو.

وبإمكان صورة التوافق والتشابه المجازية أن تؤدى - كما فعلت فى بعض الكتابات

الترانسندنتالية- أو فى الأعمال التى تأثرت بالنظرة الترانسندنتالية- إلى شكل من الحلولية، حيث تذوب كل التفاصيل فى الروح الكلية أو ما شابه ذلك. أما فى حالة ثورو -ولا سيما فى معظم أجزاء **وولدن**- فإنه يحافظ على التوازن بين الجانبين، وعلى التفاعل بينهما «إذ يتمسك» بالشىء فى حد ذاته (الموضوع)[١٠]، لكنه يغلِّفه بالمعنى (الذات)[١١]، مؤكدًا على أهمية المدرِك والمدرَك، والذات والموضوع، والإنسان والطبيعة، صحيحٌ أن ذات الإنسان ترتبط ارتباطًا وثيقًا بالطبيعة، وصحيحٌ أيضًا أنها تتوحد بها، لكنها مستقلة بقدرِ ما هى متوحدة، من هنا نستطيع أن نضم ثورو إلى تراث الإنسانيين (الهيومانيين) الرومانتيين، ورثة عصر النهضة والإنسانية (الهيومانية) الكلاسيكية الجديدة، الذين تبنوا مبادئ سابقيهم وأرادوا فى الوقت نفسه أن يوسِّعوا من حدود التراث، ليس بإدراكهم فقط الوجود العقلى والأخلاقى للإنسان الذى يمنحه المركزية فى العالم، ولكن أيضًا بإدراكهم جذوره الراسخة فى الطبيعة؛ ولذا فهم كانوا يذهبون إلى أن أنساقنا الأخلاقية لا بد وأن تتسع آفاقها عن طريق الاعتراف بالدوافع الأكثر فوضوية، والمتجاوزة للأخلاق فى الإنسان، ولكن دون إذعان لها.

وتظهر هذه النظرة التفاعلية التدافعية لعلاقة الإنسان بالطبيعة فى أجزاء كثيرة من **وولدن**. ففى فصل «العزلة» - مثلاً - يُقرُّ ثورو بوجود «ثنائيةٍ ما»، من المحتمل أن تكون نتيجةً الفكرة «أننا» - البشر - جزءٌ من الطبيعة، لكننا لسنا «مستغرَقين» على نحوٍ كامل فيها، فبمقدور الإنسان -رغم انغراسه فى الطبيعة- أن يفترض وجود أشكال متنوعة من خلال عقله وخياله، وبمقدوره أن يمر بأحاسيس مختلفة عبر حواسه، إذ يستطيع أن يندمج مع الطبيعة حتى يصبح مثل «خشبة طافية فى النهر»، ويكون بذلك جزءًا من الطبيعة، لا يتميَّز عنها بشىء، لا حيلة له والنهر يحمله، مثلما كان يحمل قاربه حينما كان طفلاً حلوليًّا، مستوعبًا تمامًا فى النظام الطبيعى. لكنه يستطيع فى الوقت نفسه أن يتجاوز كل ذلك «وينظر إليه من علٍ»، وكأنه «كبير الآلهة، ومُصرِّف الرياح، ومُنزل المطر والثلج والرعد»[١٢] «اندرا فى السماء». وبالرغم من وجود تضاد واضح فى هذه السطور بين قطعة الخشب، التى لا حيلة لها وبين الإله القوى، فإن «الكيان الشرعى»، الذى يضرب بجذوره فى الطبيعة، يحوى الضدين كليهما.

وفى فصل «البحيرات» يمر ثورو بالثنائية نفسها أثناء الصيد فى منتصف الليل، إذ ينجرف فى البداية - بطريقة حلولية - «فى نسمة الليل الرقيقة». لكن العقل البشرى باستقلاليته ورغبته فى التجاوز، يحوم «نحو أفكار كبرى كونية فى كواكب أخرى»، غير أنه

بشعر « برجفة خافتة »، تقطع حبل أحلامه، وتربطه « مرةً ثانية بالطبيعة ». وبقبوله الثنائية الفضفاضة، وليس الازدواجية الحادة أو الثنائية الصلبة كأمر طبيعى، يبدو له أنه يستطيع أن يسمو « عاليًا فى الهواء » مع اندرا، وأن يهبط « إلى أسفل نحو العنصر [البشرى - الأرضى] دون إفراط »، كى يصيد سمكتين بسنارة واحدة: الأولى حلولية والثانية تجاوزية.

وفى إحدى اللحظات العابرة، يحس الجسد المنغمس كليةً فى الطبيعة « بشعور غريب من السعادة البربرية »، تتبدى فى رغبة عارمة فى صيد أحد القوارض و« أكل لحمه نيئًا »، وانطلاقًا من هذه الرغبة الطبيعية / المادية - يقول الراوى - إنه « وجد نفسه يجوب الغابات فى حماسة غريبة ككلب صيدٍ يتضور جوعًا »، ولكن على الرغم من هذه « الصورة المزعجة »، وإدراك الراوى وجود « كائن مفترس، يختفى تحت وجه الطبيعة الرحيم »[١٣]، فإنه لا يأسى ولا يحزن، لأنه يعلم أن هذا الدافع الطبيعى يجاوره توقٌ بشرى نحو « حياة روحية أعلى »، والنتيجة هى « غريزة ثنائية »[١٤]، أى قدرة على التمييز بين « الشرس والطيب، والطبيعى والبشرى »، فى الوقت نفسه الذى يحب كليهما و بالدرجةنفسها.

والثنائية - حسبما يرى ثورو - هى جوهر إنسانيتنا، « ففى مقطوعة دالة من فصل « تدفئة السكن »، يقدم ثورو وصفًا للجذور المادية لتطور الإنسان الصانع Homo Faber والإنسان العاقل Homo Sapiens. لقد استطاع الإنسان - بعد اكتشافه النار - أن ينفصل عن دورة الطبيعة، حيث بات بمقدوره أن يدفئ مسكنه، ومن ثَمَّ يُبقى على « نوعٍ ما من الصيف فى ضوء المصباح »، وبانفصاله عن الطبيعة، « يذهب الإنسان خطوة أو اثنتين إلى ما وراء الغريزة (الطبيعية الموضوعية)، ويدخر وقتًا قليلاً من أجل الفنون الجميلة (الحضارية الذاتية الإنسانية) ». إن الانفصال النسبى عن الطبيعة لا يعنى القطيعة أو الانفصال الكامل، فالأوصاف التى جعلتها بين الأقواس الكبيرة تُنبئ عن حذر ثورو، وتوجسه وإصراره على ألا يكون الانفصال نهائيًا أو يكون الانقطاع مفرطًا.

هذه الثنائية الغريبة، أو هذه الطريقة الحلولية التجاوزية للإدراك هى المفهوم الكامن وراء الحركة الأساسية، والتى تأخذ شكلاً حلزونيًا: ملاحظة العالم الموضوعى المادى والتأمل الإنسانى فيه، ثم العودة مرةً أخرى للعالم الموضوعى[١٥]. إن التناقض المتناغم الدائم بين المقطوعات الوصفية والتأمل الفلسفى هو تبدٍّ متبلور لهذه الثنائية الفضفاضة نفسها.

ولا يُعدُّ استخدام ثورو صورة التوافق والتشابه المجازية، أو الانسجام النسبى بين الإنسان

والطبيعة هروبًا من تركيبية التاريخ إلى بساطة الأسطورة، إن هذا الاستخدام ليس إلا نقدًا ضمنيًا للشره المجنون لمجتمع رأسمالى صناعى، يتعامل مع الطبيعة بطريقة نفعية، بوصفها مصدرًا للمواد الخام. فكم من صاحب أملاك حصيف يأتى إلى **وولدن**، لا ليستعيد براءته، ولكن لكى «يُفسد البِرَك، ويقطع الأشجار، ويدمر مصائد الأسماك، ويتخلص منها». ولعل صور السلب والنهب والغزو -التى تصور الإنسان على أنه عنصر غريب مدمر فى الطبيعة- تُنبئ عن مدى العمق لسخط ثورو، فالقطار الذى يمر ببحيرة **وولدن** مثالٌ آخر على اغتصاب الإنسان الطبيعة، إن القطار ليس إلا «حصانًا حديديًا» و«موقد نار» ويتنفس النار والدخان «من منخاره» كأى وحش جهنمى.

ولقد انتقد چيمس راسل لويل ثورو لدراسته «الحيوانات والقوارض باهتمام يتسم بالاحترام»، فى الوقت الذى لا يبالى فيه بـ«الدراما» المهيبة، التى كانت بلاده مسرحًا لها! ثم أشار لويل إلى غزو المكسيك، وعدة غزوات على جبهات أخرى، كأمثلة لهذه الدراما المهيبة(١٦). وربما ما لم يستطع أن يدركه لويل هو أن ثورو من خلال فهمه عقلية الغزو طوَّر نظرة إلى الإنسان والطبيعة، تتعارض تمامًا ونظرة لويل وأصحاب الأراضى والمقاولين. فالفيلسوف الحق، -من وجهة نظر ثورو- هو ذلك الذى يحافظ على الطبيعة، والإنسان ليس عليه أن يغزو الطبيعة ولا أن يستسلم لها، ولكن عليه أن يستغلها بدافع الضرورة، بحيث لا تؤدى عملية الاستغلال إلى القطيعة معها، أو الانفصال الكامل عنها.

وفى ضوء هذا الإطار المرجعى، وهذا المدخل المحب للطبيعة والداعى إلى الحفاظ عليها يمتلئ كتاب **وولدن** بحالات مما يمكن تسميته «الصراع الرقيق gentle conflict». (الذى يمكن أن نسميه «التدافع» إذا ما أردنا أن نستخدم مصطلحًا إسلاميًا) فقبل أن يبنى ثورو بيته على شاطئ **وولدن**، يطلب من الطبيعة أن تمد له يد العون، فقد علم أن الهنود الحمر يعيشون «خارج البيوت فى أغلب الأحوال»، ويحافظون على تلك القرابة مع الطبيعة، ويدركون توافقهم الداخلى معها؛ ولذلك فإنها - بدورها - ساعدتهم وأمدتهم بالمواد اللازمة لمنازلهم.

ولكى يقيم ذلك البناء الإنسانى الصنع وسط الغابات البِكْر، «يستعير» ثورو فأسًا كى يرتكب الخطيئة الأساسية أو الأولى؛ وهى أن «يقطع بعض أشجار الصنوبر الأبيض الطويلة والمدببة كالسهام، وهى لا تزال فى شبابها، وذلك من أجل الخشب الضرورى لبناء مسكنه». واختيار ثورو سرد التفاصيل فى وصف هذه الواقعة يوحى بأن ما يحدث هو عملية غزو وانتهاك

تقترب من جريمة الاغتصاب، وأن مرتكبها يشعر بالألم من فعلته؛ ولذا فهو يصر على أنه «استعار» الفأس حتى يبيِّن مدى إحساسه بالحرج تجاه ذلك الفعل، ورغبته فى تأكيد أن ذلك مجرد شىء انتقالى ومؤقت فى طبيعته. لقد تخلى ثورو عن وسائل الإنتاج والانتهاك بمجرد انتهائه من ارتكاب فعل الغزو، فهو قد يسقط الأشجار، ولكنه لا ينسى قط جمالها وشبابها، وعلى الرغم من أنه يسقط الأشجار، فإنه يصبح «صديقًا أكثر منه عدوًّا لشجرة الصنوبر بعد أن صار أكثر معرفة بها». وإيقاع نثره الوئيد والمحتشد بالتفاصيل فى هذا الموضع ينبئ عن خيال تأملى حميم، لا عن عقلية تؤمن بالغزو، وربما كان كونه إنسانًا وسط ما هو طبيعى يخلق حتمية للانفصال، لكن هناك أيضًا احتمالية لاستعادة البراءة وللانسجام مع الطبيعة.

وثورو من هذه الناحية يشبه الرومان الذين كانوا يشعرون بمرارة الألم عندما كانوا يقلمون إحدى الغابات grove المقدسة، بل وكانوا يقدمون قرابين للتكفير عن فعلتهم هذه، ولأن ثورو نفسه كان يشعر بأن كل الأشجار «مقدسة لدى بعض الآلهة»، فقد راح يُعلِّم مزارعى نيو إنجلاند، الذين يضطرون إلى قطع الأشجار بدافع الضرورة، كيف يمارسون شعوراً مشابهاً لشعور الرومان، وكما كان الهنود الحمر يطلبون من الحيوانات التى كانوا يصيدونها أن تسامحهم، فإن ثورو يطلب من دخان ناره أن يتوسل إلى «الإله كى يتجاوز عن هذا اللهب الصريح»، أى هذه النار وسط الفردوس.

يمثل حقل الفول مثالاً آخر على الانفصال عن الطبيعة ثم التوافق معها، أو على فقدان البراءة ثم استعادتها، إذ أن ثورو عنصر غريب جاء إلى **وولدن**، وقام بتعطيل دورة الطبيعة فيها بزراعته الفول وعزقه الحشائش، ولكن الحب هو نهجه فى ذلك، إذ أنه بدلاً من أن يغزو الأرض أو يقهرها، يحاول أن يجعل «التربة الصفراء تعبِّر عن أفكارها، من خلال أوراق الفول والبراعم، لا من خلال الأعشاب البرية والحشائش، جاعلاً بذلك الأرض تنطق كلمة «الفول»، بدلاً من كلمة «حشائش». تتم هذه العملية كما أشرنا فى إيقاع بطىء؛ لأن ثورو لم يستخدم «أدوات زراعية متقدمة»، ولذلك فقد عمقت عملية الزراعة من علاقته بحبات الفول، وجعلته «أكثر حميمية معها على غير ما تعوَّد».

وبعد ذلك يحتفى الراوى الواعى - الذى هو أيضًا مُزارع إنسانى هيومانى - بالتجربة وباستعادة البراءة، فيقول: هناك «بعض الدول المتحضرة»، ولعله يعنى أنها دول تقوم بالغزو وتشعر بالتعالى، وتمارس الإحساس بالتجاوز المتطرف. وهناك دول أخرى عكس ذلك تمامًا،

فهى « متوحشة أو بربرية »، ولعله يعنى أنها دول مستوعبة بشكل متطرف فى الطبيعة ودوراتها، ولكن هناك أيضًا دول « نصف متحضرة »، وهى عبارة تتضمن توازنًا بين الانجراف الحلولى مع تيار الطبيعة، والمقدرة الربانية على التجاوز، وفى هذه الفئة من الدول يضع ثورو حقله الذى يقوم بزراعته، تعود حبات الفول التى يزرعها مرحة إلى حالتها البرية البدائية، إلى حالة البراءة مرةً ثانية مع قيام الراوى بعملية العزق، وهو ينشد أغنية رعوية سويسرية « Rans des Vaches »، بهذا يتحول حقل الفول - الذى لم يصبح مجرد جُرح ألحقته يد الإنسان بالطبيعة - إلى « حلقة وصل بين الحقول البرية والحقول المزروعة ».

وأحيانًا تقوم الطبيعة بالهجوم على الإنسان، ففى فصل « أصوات » يكتشف الراوى أن « بعض النباتات تنمو فى تكاثر ونماء، ظاهرين حول منزله »، وتجور على السد الذى أقامه. لكن الراوى يشاهد عملية النمو هذه، ويتقبلها فى هدوء وسكينة، دون أى تنازل عن إنسانيته، ودون أن يهرب إلى السماوات البعيدة. وإذا كانت بعض عناصر الطبيعة مثل « الديدان، والأيام الباردة، ومعظم القوارض » تناصبه العداء، إلا أن هناك عناصر أخرى مثل « قطرات الندى والأمطار.. وخصوبة التربة » تمد له يد المساعدة. هناك إذن نوعٌ من التوازن، حتى إن الراوى يتساءل عما إذا كان لديه أى حق فى أن يحارب أعداءه، فى الوقت الذى يسرق فيه « حديقة أعشابهم القديمة ». لا ينجرف الراوى على نحو كامل مع تيار الطبيعة، إذ يتحدث الصوت الإلهى / السماوى داخله، مؤكدًا على أن « عيدان الفول الباقية فى حقله ستكون قادرة على مقاومة عناصر الطبيعة التى تناصبه العداء، وستمضى قُدمًا لتقابل أعداءً جددًا ». لقد تحقق نوعٌ ما من الغزو، كما تشهد بذلك صورة الغزو العسكرية، لكنه غزو مغلَّف بالتعاطف البشرى نحو الخصم والعطف عليه، بل إنه مغلَّف بالإعجاب الكامل به والحب له.

ويتخذ هذا الصراع الرقيق أحيانًا أشكالاً كوميدية تفضى إلى مزيد من الحب، وليس الانفصال أو الافتراق، ففى إحدى حوادث الكتاب التى يمكن أن نسميها « إنسان فى مواجهة طائر البط آكل السمك »، تستمر الحرب بين الإنسان والطائر، ويلجأ كلٌّ منهما إلى الماء والحديقة، ولكن ينتصر الطائر فى اللحظة الحاسمة تاركًا ثورو مُبتلاً ومرتبكًا! ويبدأ فصل « حقل الفول » بأعواد الفول وهى « تتعجل تنقية الحشائش من حولها »، وكأنها قد تحولت « جزئيًّا » إلى بشر، كما صار زارعها « جزئيًّا » جزءًا من دورات الطبيعة. إنه يحب حبات فوله كثيرًا، ويتساءل عن « جهده الهرقلى الصغير »، وقد جاء فى الأساطير اليونانية أن هرقل قد صرع

أنتايوس بأن رفعه من فوق الأرض، فقوة أنتايوس كانت نابعة من التصاقه بالأرض. قام ثورو فى **وولدن** بتقديم مراجعة كوميدية للأسطورة، فإن هرقل فى **وولدن** لا يقهر أنتايوس، ولا يقضى على حياته، بل يُبقى عليه مرتبطًا بالأرض/الأم، وبهذا تتحول أسطورة الصراع القاتل إلى أسطورة العطف والحب والتوافق، حيث يحل الارتباط محل الانفصال، والبراءة محل التجربة.

ويتجلى الصراع الرقيق فى اهتمام ثورو بالتدوير recycling، فغابات **وولدن** مطبوعة فى ذاكرة ثورو الطفل، أما ثورو الشاب فإنه يأخذ خشب الأشجار كى يطهو على نارها عشاءه، لكن لا يتسبب هذا فى جُرح لا يندمل، إذ أن ثمة أشجارًا أخرى ستنمو مكانها، وستظهر غابات جديدة، ستشاهدها عيون الأطفال الذين سيأتون بعده، بل ويساعد ثورو فى كسوة أرض « أحلام الطفولة » « بأوراق نبات الفول، وعيدان الذرة، وسيقان شجرات البطاطس »، وكأنه يرد إليها الجميل، وفى فصل « حيوانات الشتاء » ثمة مثال أكثر درامية بهذا الإحساس بالتكافل، فذات نهار شتوى تمنحه السناجب الحمراء « ترفيهًا كثيرًا »، لكنها فى الوقت نفسه تأكل الذرة من حقله، وتأتى الطيور « وتلتقط ما أسقطته السناجب من حبوب »، ثم تأتى بعد ذلك صغار الطير كى « تلتقط الكسرات الصغيرة، التى كانت قد خلفتها السناجب ». ومن بين الضيوف الزائرين، يعدُّ ثورو « سربًا صغيرًا من طيور القرقف »، يأتيه على نحو شبه يومى طلبًا للعشاء، لقد صارت كل هذه الكائنات الطبيعية أكثر أُلفة مع الراوى الإنسان، حتى جاء يومٌ « حطَّ فيه عصفور على كتفه »، وتبعته بعض السناجب محاولة ارتقاء حذائه!

إن النمط الرئيسى فى **وولدن** هو نمط الثنائية الفضفاضة أو التكاملية أو التفاعلية بين الإنسان والطبيعة، وبين الذات والموضوع، وهو النمط الذى يفضله ثورو على نمط الثنائية الصلبة: الإذعان الكامل للطبيعة أو التعالى المتطرف عليها والتجاوز لها، وربما كان من الممكن أن نتحدث عن حالة من الغزو الرقيق، الذى لا يتجاوز الحد الأدنى، ولا يسبب جراحًا لا تندمل، أى أنه غزو لا يفسد فردوس الطبيعة حتى وإن استخدمها، ولا يفقد الإنسان براءته أو تكامله أو توازنه مع نفسه ومع ما حوله، وهذا الغزو الرقيق يقف على النقيض من الغزو الكامل، الذى يصل إلى الحد الأقصى ويفسد الطبيعة، ويؤدى إلى حالة من الاغتراب والتفتت والتشظى وعدم التوازن. وقد أشار كثير من النقاد إلى كتاب **وولدن** باعتباره تعبيرًا عن إحساس كاتبه « بالفردوس الخاص به، وباليباب الاجتماعى الذى أدار له ظهره »(١٧)، وعن الانتقال من « جحود الاقتصاد » إلى « توكيدات الربيع »(١٨)، وفى كتابه **الماكينة فى الحديقة** يرى ليو

ماركس أن استعارة «العصر الذهبى»(١٩) فى وولدن هى الربيع الجديد والفردوس الخاص، الأمر الذى يعكس إحساس ثورو بإعادة توافقه وتكامله مع الطبيعة واستعادة براءته. إنه إنسانٌ يرفض أسطورة الغزو والانفصال، وهى الأسطورة التى تجلب الجحيم إلى وسط الفردوس، وتتعبَّد فى محراب المصانع التى سماها أحد الشعراء «الطواحين الشيطانية»، وتتبنى بدلاً من ذلك مفاهيم التوافق والانسجام والصراع الرقيق، حيث يواجه الإنسان الطبيعة فى لطف، ودون إفساد أو تخريب.



الهوامش

(1) Richard Chase, «The Classic Literature: Art and Idea,» in Paths of American Thought, eds. Arthur M. Schlesinger and Morton White (Boston: Houghton Mifflin, 1963), pp. 54-55.

(2) Henry David Thoreau, Walden; or Life in the Woods in The Annotated Walden, Together with «Civil Disobedience,»: A Detailed Chronology and Various Pieces About Its Author, Writing and Publishing of the Book, ed. Philip Van Coren Stein (New York: Bramhall House, 1970), p. 145.

(٣) يحتاج مصطلح «الحلولية» كما استخدمه في هذه الدراسة إلى بعض الإيضاح، إنه بدايةً عكس التجاوز، لأن الإله المطلق من وجهة النظر الحلولية يسكن المادة، وثانيًا: فإنه يعني غياب أية مسافة بين الخالق والمخلوق، ورغبةً من قِبل الذات الإنسانية الواعية في الاندماج في الطبيعة (أو أي كيان غير إنساني) والذوبان فيها، خلاصة القول هي أن الحلولية تعني الغياب الكامل للحدود والوعي بالذات وذوبان الأجزاء في الكل.

(4) Joseph Wood Krutch, Henry David Thoreau (Westport, Conn: Greewood Press, 1974), p. 179.

(صدرت الطبعة الأولى من هذا الكتاب في عام ١٩٤٨م).

(5) Joel Porte, Emerson and Thoreau: Transcendentalists in Conflict (Middletown, Conn.: Wesleyan University Press, 1966), p. 136.

(6) Lawrence Buell, Literary Transcendentalism: Style and Vision in the American Renaissance (Ithaca, N. Y.: Cornell University Press, 1973), p. 163.

(7) Frank Davidson, «Thoreau's Hound, Bay Horse and Turtle Dove,» The New England Quarterly 27 (1954), 521-524.

(8) Porte, Emerson and Thoreau, p. 122.

(9) Buell, Literary Transcendentalism, p. 189.

(10) Explanatory Notes in The Annotated Walden.

(11) Joseph J. Moldenhauer, «Paradox in Walden,» reprinted with the author's revisions in Twentieth Century Interpretations of Walden: A Collection of Critical Essays, ed. Richard Ruland (Englewood Cliffs, N. J.: Prentice Hall, 1968), p. 88.

(12) F. O. Matthiessen, The American Renaissance: Art and Expression in the Age of Emerson and Whitman (New York: Oxford University Press, 1964).

(13) John Broderick, «The Movement of Thoreau's Prose,» American Literature 33 (1961), 133-142.

(14) James Russell Lowell, «Thoreau,» in Walden and Civil Disobedience: Authoritative Text; Background; and Reviews and Essays in Criticism, ed. Owen Thomas (New Tork: Norton, 1966), pp. 290-291.

(15) Moldenhauer, «Paradox in Walden,» in Twentieth Century Interpretations of Walden, ed. Richard Ruland, p. 79.

(16) Ibid., p. 82.

(17) Leo Marx, The Machine in the Garden: Technology and the Pastoral Ideal in America (Oxford: Oxford University Press, 1964), p. 264.



اللجوء إلى وولدن

والخيال البروتستانتى الكالڤينى

ثمة مداخل نقدية كثيرة لكتاب وولدن لهنرى ديڤيد ثورو، تُغرى القارئ بتطبيقها جميعًا عليه، فالكتاب ثرى ومركَّب، ومع هذا يتسم بقدر عالٍ من الوحدة، ويتبدى معناه الشامل من خلال بنائه الكلى، أو بناء كل فصل على حدة، بل وفى كل تفاصيل العمل الجزئية، كما يتبدى من خلال الصور المتواترة والإشارات الأسطورية، التى تحمل ظلالاً مسيحية ووثنية متشابكة، كما يتجلى فى الطبقات المختلفة للمعانى والدلالات، التى تقبل تأويلات دينية واقتصادية مختلفة ومتنوعةً فى آن. والحق أنه لا تَحْسُن قراءة وولدن على طريقة السرد التقليدية، بل ينبغى أن يقرأ بطريقة شعاعية، تعتمد على ومضات الحكمة والأمثولة والمقطوعات الوصفية، التى تميل إلى الطول، ويُلمِّح ظاهرها بالمعنى أكثر مما يُصرِّح به. لهذا السبب، فإن من التعسف اختيار فكرة واحدة، والتعامل معها بوصفها الفكرة المركزية لهذا العمل. وينطبق الكلام نفسه إذا فضَّلنا زاوية أحد المداخل النقدية على أخرى، غير أنه من صميم الإستراتيجية التحليلية أن يقوم المرء بفصل أحد وجوه العمل الأدبى ودراسته بمفرده، أملاً فى أنه قد يستطيع - بإضاءة جزء ما من العمل - أن ينير كليته، بحيث يحصِّل المتلقى فهمًا وتقديرًا أفضل. وسوف أحاول - فى هذه الدراسة - أن أنجز بعضًا من هذا الهدف عن طريق استكناه السياق الدينى لكتاب وولدن، مستبعدًا بالحتم السياقات الأخرى.

وفى مجتمعاتنا الحديثة تعلمنا أن الدين مسألة شخصية، بين الإنسان وخالقه، ولذا استبعدنا مقولة الدين كمقولة تحليلية فى دراسة السياسة أو الأدب على سبيل المثال، ولكن منذ نهاية القرن التاسع عشر، ومع دراسات علم الاجتماع الإيمانى، وبالذات كلاسيكية ماكس ڤيبر **الأخلاق البروتستانتية وروح الرأسمالية**، ونحن ندرك تدريجيًا مدى فعالية مقولة الدين فى كل مجالات الحياة. وانطلاقًا من أطروحة ڤيبر تحاول هذه الدراسة أن تحدد معالم ما يمكن

تسميته الوجدان البروتستانتى الكالفينى، ثم تحاول بعد ذلك أن تدرس الأفكار الأساسية الكامنة فى كتاب **وولدن** لثورو وبنيته وما يتواتر فيه من صور مجازية، ونقط التشابه بين رؤية ثورو والوجدان البروتستانتى الكالفينى.

من الصحيح أن نيو إنجلاند - التى تربى فيها ثورو - كانت تعتنق صيغة مخففة من البيوريتانية، ونقصد بذلك مذهب الموحدانية Unitarianism، الذى نذهب إلى أنه شكل من أشكال علمنة الدين المسيحى، فمعدلات العلمنة كانت قد بدأت تتصاعد بشكل ملحوظ فى أمريكا منذ القرن التاسع عشر، ومن ثَمَّ كانت الرؤية الدينية تزداد هامشية، بيد أن الرؤية البروتستانتية للحياة بوجهٍ عام، ومجموعة الأفكار البيوريتانية على نحوٍ خاص لم تتوقف قط، ممارسةً تأثيرًا عميقًا وقويًّا فى الولايات المتحدة، حتى وإن كان ذلك على نحوٍ غير ملحوظ، وثمة جانب من الحقيقة فى مقولة براونسون التى تميل إلى المبالغة: ونقصد بذلك قوله «الموحدانية قوَّضت الكالفينية». وعجَّلت بالقضاء على العقيدة «البروتستانتية»(١). لكن الواقع الدينى للبروتستانتية بقى حيًّا، يعبِّر عن نفسه فى أشكال مختلفة، ففلسفة الترانسندنتالية فى نيو إنجلاند -وهى فلسفة علمانية لادينية- «تتمتع فى أساسها بصفة دينية» كما أشار ميللر عن حق(٢). وفى مقالته «مسيحى رغم أنفه Christian Malgr-lui»، يؤكد مايكل ميلونى أن التراث المسيحى «جزءٌ أصيل من النسيج الذى يشكِّل مفهوم ثورو للحياة»(٣). وربما أضفنا أن ذلك القول ينطبق على الترانسندنتاليين الآخرين.

وبينما يمكننا القول إن خيال ثورو - مثله مثل كل الكُتَّاب الغربيين تقريبًا - خيالٌ شكَّلته المسيحية، فإنه من قبيل التهويل والمبالغة أن نقول إن نظرته للإنسان والطبيعة نظرة بروتستانتية كالفينية، وذلك لأن كتاباته تحوى نقدًا لاذعًا وحادًّا لما سُمى بالأخلاق البروتستانتية، التى تُعلى من قيم العمل والحرص على كسب المال مع الاقتصاد فى الإنفاق. ولكن البيوريتانية مع هذا كان لها تأثير قوى على خيال ذلك الناقد اللاذع للأخلاق البروتستانتية، على الرغم مما قد يبدو فى هذا القول من تناقض. بيد أن هذا الكلام يجب ألا يسبب لنا الدهشة، لأنه على الرغم من أن الترانسندنتاليين هم أبناء العقلانية الموحدانية، إلا أن «القطيعة التى وقعت بينهم وبين الكالفينية هى قطيعة لاهوتية وليست ثقافية»(٤). فلا عجب أن يتحدث كراتش عن «البيوريتانية العلمانية» عند ثورو(٥)، وهى عبارة متناقضة صيغت لتصف العملية المركَّبة لاختفاء الدين على مستوى واضح، وحضوره فى الوقت نفسه

على مستويات كامنة. وفى حقيقة الأمر، أدرك معظم النقاد منذ البداية الجانب الپروتستانتى فى خيال ثورو، فقد وصفه إمرسون بأنه «پروتستانتى بالفطرة»[٦]، وقال عنه ديوى إنه يشبه ما يمكن تسميته «الپيوريتانى الأخير»[٧].

فى كتابه **معانى وولدن The Senses of Walden**، يؤكد كافيل أن ثمة نقاط تشابه عميقة بين وولدن والرؤية الپيوريتانية للحياة، فكل من ثورو والپيوريتان حاولوا أن «يعيشوا» تجربتهم[٨]، كما حاولوا تجسيد المثل الأعلى الذى يؤمنون به عن طريق بناء «مدينة فوق تل»[٩]. وفى ملاحظة حصيفة يقول ڤان دورين: إن ثورو سمع «صوت الأسلاف البيوريتانيين» فى الوقت ذاته الذى أصاخ فيه السمع إلى وصية كونفوشيوس بشأن «نقاء الحياة وبراءتها»، أو وصيته بشأن «الحقيقة المجردة وجدية المسعى»[١٠]. والحقيقة أن بإمكاننا أن نقول إن ثورو، وهو إنسانى (هيومانى) علمانى، متأثر - رغم كل شىء - بالنظرة الپروتستانتية الكالفينية، لا على المستوى العقلى، وإنما على المستوى الوجدانى الإدراكى الكامن. وسوف نخصص بقية هذه الدراسة للكشف عن ذلك التأثير.

لعل الفكرة الرئيسية لمذهب الپروتستانتية تتمثل فى الإيمان بعجز الإنسان الكامل أمام الرب، وعدم جدوى مسعاه من أجل تحقيق الخلاص، هذا من ناحية، لكن الأمر يعنى أيضًا -وهذا هو الأكثر أهمية فى سياقنا- استقلال الإنسان عن أية أطر مؤسسية تزعم لنفسها التوسط بين الرب وبين الإنسان، كما يعنى حرية الإنسان فى أن ينال عفو الرب على نحو فردى ودون وسيط[١١]. وتأتى معظم الأفكار والمقدمات الپروتستانتية من قطيعة الإنسان مع النظرة الجماعية والمؤسسية للدين، حيث يصبح الخلاص همًّا فرديًا أكثر منه همًّا جماعيًا. إن إدراك ثورو ورؤيته يعكسان صلة عميقة مع هذه النظرة للخلاص. فقد كان -مثل كوتون ماثر Cotton Mather، الواعظ الپروتستانتى- مهمومًا بخلاص روحه[١٢]، ولذلك فقد اتجه إلى الغابات بحثًا عن الخلاص خارج أى إطار مؤسسى، وفى غابة وولدن حاول بمفرده تمامًا «أن يكون على تواصل حقيقى مع الطبيعة»[١٣]، وأن يعرف الحقيقة على نحو مباشر دون وساطة[١٤].

تولِّد مثل هذه المباشرة فى الاتصال والتواصل إحساسًا بأن الإنسان يقف بمفرده مع الرب، وأن الرب لا يمكن أن يسبر غوره، ولا نعرف طرقه، ولعلنا نرى ذلك بوضوح فى أجزاء وولدن المختلفة، كما نعرف من هذا العمل أن «الرب يقف بمفرده، أما الشيطان فليس كذلك»،

لأنه على اتصال بجماعات ومؤسسات؛ ولأنه «يرى نفسه فى عُصبته، إنه فيلقٌ محتشد»(١٥).

وهذه مقدمة منطقية تنتظم القناع السردى لثورو.

وباستثناء فقرات قليلة فى العمل كله، يقف ثورو فى عُزلة ذاتية مشرقة، تذكِّرنا بعزلة الآباء البيوريتانيين على شواطئ نيو إنجلاند (فالعالم الجديد بالنسبة لهم كان أرضًا بلا شعب). فى ظل هذه العلاقة الفريدة مع الخالق يمارس المؤمن عزلة داخلية عميقة، لأنه ليس موقنًا من أن الخلاص سيكون من نصيبه (فالإله كما أسلفنا لا يمكن أن يسبر غوره)، بل إن أعماله الخيرة ذاتها لا يمكن أن تأتيه بالخلاص، وهذا ما يسمى غياب اليقين بخصوص الخلاص salvatio certutio. وهذا الإحساس بالاغتراب يتناقض بقوة مع مشاعر المؤمن الكاثوليكى، الذى يشعر ببعض الأمان، انطلاقًا من انتمائه إلى جماعة مقدسة، وإيمانه بإمكانية تحقيق الخلاص من خلال «فضائله وجهوده»(١٦)، ومن خلال قيامه بأداء بعض الشعائر أو الطقوس. أما المؤمن الكالفينى الذى يشعر بالوحدة والوحشة، فقد كان دائمًا «مُعدًّا للأفضل، لكنه يتوقع الأسوأ»(١٧). وقد اتصف توجه ثورو بهذه الصفة المتناقضة نفسها عندما خرج سعيًا وراء الخلاص فى وولدن، فقد كان متأكدًا من احتياجه للخروج كى يواجه حياته، لكنه لم يكن واثقًا على الإطلاق من حصاد المسعى، وذلك لأن هناك احتمالاً، كما أكد هو بصدق وأمانة، بأن حياة المرء قد تكون «تافهة» (٢٢٢).

فى ضوء إحساسه بالوحشة، وتشككه فى قيمة حياته، وعجزه عن مواجهة ذلك الشك، كان على الإنسان الفرد، فى الإطار البروتستانتى، أن يلجأ إلى إستراتيجية ما لكى يخفف من وطأة قلقه. ومن ثَمَّ، ورغم استحالة نوال الخلاص عن طريق الأعمال الخيرة، فإن هذه الأعمال كانت مع ذلك تعتبر «علامة اصطفاء واختيار»(١٨). يعنى هذا باختصار أن الأعمال الخيرة إذا لم تغيِّر مصير الإنسان، فإنها على الأقل تساعده على أن يتفهم ذلك المصير، ومن هنا كان الحض على الانغماس الشديد فى الأعمال الدنيوية تمجيدًا للرب، وبوصفها وسيلة فعالة نسبيًّا «لتشتيت الشكوك الدينية، والفوز باليقين فى عفو الرب»(١٩). والأعمال الخيرة لا تأتى من تراكم تدريجى للأفعال الحسنة للفرد، ولكنها تأتى نتيجة «السيطرة المنتظمة [الكاملة] على النفس»(٢٠). «إن الإله حسب الرؤية الكالفينية» كما يبيِّن ڤيبر «لم يطلب من المؤمنين أعمالاً بعينها، بل حياةً كاملة من الأعمال الخيرة، يجمعها نسق أو نظام موحد»(٢١). وهذا على عكس العقيدة الكاثوليكية التى تقوم على أساس تقسيم دينى للعمل، فهناك الناس العاديون الذين

يسعون وراء عملهم فى الدنيا، وهناك من ينتمون إلى النظام الرهبانى، الذى يشكِّل نظامًا موحدًا هدفه خدمة الرب، ولكن مع حركة الإصلاح الدينى، حدث اعتراض شديد على هذا التقسيم الدينى للعمل، وتنزَّل النظام الرهبانى إلى العالم على اعتبار أن «على كل مسيحى أن يكون راهبًا طيلة حياته»[٢٢]. فتغيَّرت النظرة إلى الإنسان، حيث صار كل فرد (پروتستانتى) قديسًا صادق القلب، ومُخلصًا لفكرة الخلاص وتمجيد الرب، ولكن عليه فى الوقت نفسه أن يعمل فى سبيل ذلك ما بقى فى هذا العالم. كان أساس فكرة الدعوة إلى الپروتستانتية الكالفينية وقداستها هو أن القديس الپروتستانتى موجود فى العالم، ولكنه ليس جزءًا منه، فالإنسان الذى يعمل فى مكتبه أو على آلته أو يقوم بأى عمل آخر «يحقق هدف الرب، شأنه فى ذلك شأن أى راهب أو راهبة داخل الدير»[٢٣]. وهذا ما يسمَّى «الزهد داخل الدنيا this worldly asceticism» فى مقابل الزهد الكاثوليكى، الذى سماه ڤيبر «الزهد فى الدنيا (والتوجه نحو الآخرة) other worldly asceticism».

حياة ثورو فى وولدن تجسيد لبعض هذه الأفكار الپروتستانتية، ففكرة السيطرة الكاملة على كافة وجوه حياة الإنسان موضوع أساسى فى وولدن، فانسحابه إلى الغابات التى - تمثل خلفية طبيعية وبسيطة - هى محاولة من جانبه أن يسيطر على كافة وجوه تجربته، وأن يُخلِّصها من كل العوامل الاجتماعية والتاريخية التى لا يمكنه السيطرة الكاملة عليها. ويذكِّرنا ضبط النفس الذى فرضه ثورو على نفسه وزهده واقتصاده فى الإنفاق بسلوك الآباء الپروتستانتيين الأوائل، الذين كانوا رهبانًا، ولكنهم كانوا رهبانًا دنيويين، يعيشون فى هذه الدنيا ولكنهم ليسوا منها. وبعد أن مارس ثورو السيطرة الكاملة على حياته فى وولدن، سخرها لخدمة مثله الأعلى (المقابل العلمانى لفكرة الرب الدينية)، والسيطرة المنتظمة على حياة الإنسان الپيوريتانى جعلت من السهل عليه أن «يراقب حالته الأخلاقية». وكان البيوريتانيون الأوائل يسجلون تفاصيل حياتهم اليومية، حتى يتمكن الواحد منهم من مراقبة حالته الأخلاقية، وأن «يحسبوا بدقة بالغة درجات الخلاص التى حققها»[٢٤]. ويرى ڤان ڤيك بروكس Van Wyck Brooks فى كتابه **ازدهار نيو إنجلاند** أن ثورو كان يكتب يوميات مفصلة، «كما كان أبوه وجده - التاجر الفرنسى العجوز - يحتفظان بالدفاتر المفصَّلة لتجارتهما»[٢٥]، ويمكن أن نضيف أن اليوميات التى كان يكتبها ثورو هى محاولة منه للسيطرة الكاملة على حياته، وأن يجد إشارات ما على طريق خلاصه (أو سقوطه).

إن كتاب **وولدن** - من أوله لآخره - هو دفتر حساب ثورو، الذى يحوى كل صغيرة وكبيرة عن حياته، وكافة الرسوم والجداول والشروح والتفسيرات، حتى يستطيع القارئ أن يحكم بنفسه إن كانت هذه التجربة التى خاضها ثورو قد أثمرت أم كانت هباءً منثورًا. وإذا كان الخلاص الذى يبحث عنه ثورو خلاصًا علمانيًّا، فإن بنية وجدان البيوريتانيين الأوَل لا تختلف كثيرًا عن بنية وجدانه.

تذهب الرؤية الكالفينية إلى أنه فى ظل حياة مكرسة لخدمة الرب لا يكون العمل «لعنةً حلت على آدم وعقابًا للخطيئة الأولى»، بل يصبح «أمرًا إيجابيًّا [مرسلاً] من الرب»(٢٦). وإذا كانت حياة المؤمن مسخرة لخدمة الرب، الأمر الذى يعنى أنه لا ينقطع قط عن خدمة الرب، فإن العمل القائم على إنكار الذات هو تحقيق «لمصالح المرء الدينية العميقة»(٢٧)، وإتمام الأهداف الأخلاقية الأسمى للإنسان»(٢٨). إن قيام الإنسان بواجباته -من منظور كالفينى- عمل مقدس، وأى انحراف عن ذلك يعتبر خطيئة (وهذا هو أساس ما يسمى أخلاقيات العمل البروتستانتية). إن العمل ليس مجرد وسيلة من أجل تحقيق غاية، لكنه «غاية مطلقة فى حد ذاته»(٢٩)، بل يُعدُّ واجبًا دينيًّا يستوجب جزاءً سماويًّا.

وقد ظل هذا الالتزام بأخلاقيات العمل أحد السمات الأساسية للمجتمعات ذات الأصل البروتستانتى، حتى بعد تصاعد معدلات العلمنة. وكما يقول ثورو فى وولدن: «إن أردت تجنُّب النجاسة وكل الخطايا فعليك تحرى الجدية فى عملك، حتى لو كان هذا العمل هو تنظيف إسطبل للخيول»، بل إن العبارة التالية تُعدُّ أكثر صراحة، لأنها تنظر إلى العمل بوصفه جزءًا من محاولة منتظمة من جانب الفرد للتغلب على طبيعته: «من الصعب قهر الطبيعة، ولكن لا بد من قهرها». ويستمر الواعظ العلمانى مستخدمًا نبرة تعليمية زاعقة: «ماذا يُجدى أن تكونوا مسيحيين، إذا لم تكونوا أنقى من الوثنيين، وإذا توقفتم عن إنكار ذواتكم؟!». ولعل ثورو يتوقع منا أن نرى إقامته لمدة عامين فى وولدن كجزء من ذلك العمل المتصل، الذى يُنقى الإنسان ويحقق من خلاله ذاته، ولعل الصور الكثيرة، والإشارات التى لا تُحصى إلى النقاء والتطهر والتجدُّد فى كتاب **وولدن** تدعم هذا التأويل.

تتلازم مع الدافع البروتستانتى تجاه تحقيق الخلاص خارج حدود الكنسية، والقنوات المؤسسية سلسلة أخرى من الأفكار أحدها كهنوت كل المؤمنين، أى أن كل مؤمن (من منظور بروتستانتى) يتمتع بالقداسة نفسها، التى يتمتع بها الكهنوت فى الإطار الكاثوليكى. وإذا

كانت كل المهن مقدسة، فإن الوظائف الكهنوتية ليست -بأية حال من الأحوال- أسمى من مهنة رجل الأعمال أو مهنة عامل بأحد المكاتب. فالنعمة السماوية تتدفق، ولكن ليس بسبب أعمالنا الخيرة، ولا من خلال وساطة كهنوتية أو طقوسية، وإنما تتدفق على الجميع دون حساب، وعلينا أن نعمل، بغض النظر عن طبيعة العمل، فقد تكون أعمالنا علامة على خلاصنا، وحلول النعمة الإلهية علينا.

ويمكن القول: إن ثورو فى وولدن كان هو النبى والكاهن (وفى بعض الأحيان كان هو الكنيسة والرب)، فلم يكن بينه وبين الرب وساطة. ولا شك فى أن تأكيد ثورو على كلٍّ من البساطة، والحاجة إلى التخلص مما هو غير ضرورى ينبع من الإيمان البروتستانتى الأساسى برفض الطقوس الحسية والكهنوتية. وتتضح عملية التبسيط أو التيسير البروتستانتية فى الفصل المعنون «الاقتصاد»، حيث يشير ثورو إلى أن «امتلاك الثروة» فى نيو إنجلاند الديمقراطية «يوفِّر لمالكها احترامًا عامًّا». لكن مثل هؤلاء الناس -الذين يقدمون الاحترام لمثل هذه الأمور السطحية- إنما هم «وثنيون، فى حاجة إلى مَنْ يقوم بهدايتهم». ثم يضيف الصوت البيوريتانى داخل ثورو أنه «لايستنكف أن يعبد الرب» وهو يرتدى سترته وسراويله وقبعته وحذاءه، على الرغم من قِدمهم، فالملبس الزاهى مظهر كاذب «لا ينضح بما فى حياتنا، وبإمكاننا التخلص منه دون أن يصيبنا ضررٌ كبير».

ثمة فكرة أخرى متواترة فى كتاب ثورو، وهى «سلطان الكلمة»(٣٠)، وهى فكرة -مثلها مثل الأفكار السابقة، كالتحرر من الحدود الكنسية والمؤسسية، من خلال الإيمان الشخصى المباشر وفكرة كهنوت كل المؤمنين - ساعدت على تقويض بناء السلطة، فحسب الرؤية البروتستانتية، يجد المؤمن فى الإنجيل - الذى هو كلمة الرب - كل ما هو ضرورى من أجل الخلاص، وبذلك لا يأبه بالكنيسة أو الكهنة أو الطقوس المتعارف عليها، ويتجاوز بذلك مئات السنين من التقاليد والطقوس المسيحية الكاثوليكية. لقد كانت قدرة المؤمن على أن يعود إلى الإنجيل متى شاء تأكيدًا على «الحق فى تكوين وإصدار الرأى الخاص»(٣١).

الأهم من كل ذلك هو أنه لو كان المصدر الرئيسى للسلطة لا يأتى من الكنيسة، ولا من التفسير الذى تقدمه المؤسسة الدينية للإنجيل، ولا من أية تقاليد متوارثة، ولكن من كلمة الرب كما يفهمها الفرد بشكل مباشر فى أى مكان وأى زمان، فإن ذلك يعنى أن حركة الإصلاح البروتستانتية عملية مفتوحة لا تنتهى، تعيد تكييف نفسها مع حركة التاريخ وتغيُّر الناس،

وحسبما يشرح كاتب المدخل الخاص بالپروتستانتية فى دائرة المعارف البريطانية[٣٢]:

« قامت الحركة الپروتستانتية... وفهمها الناس بوصفها عملية لا تنتهى، يمكن إصدار أحكام متجددة بشأنها بإعادة قراءة الإنجيل، كما يمكن إخضاع سياستها للنقاش بشكل مستمر، فهى سياسة مفتوحة تخضع لعملية مستمرة من التقييم والتغيير».

وعلى الرغم من أن ثورو لم يشارك فى الاعتماد الپروتستانتى المفرط على كلمة الرب، فإن إدراكه تأثر بكثير من المقدمات التى نتجت من هذه العقيدة، فعلى سبيل المثال يمكن القول: إن الحق فى تكوين وإصدار الرأى الخاص هو ما دفع ثورو إلى الذهاب إلى الغابات كى يكتشف بنفسه معنى الحياة، كما أنه لا يريد أن يفرض ما توصَّل إليه من نتائج على أحد، بل لا بد من أن يتوصَّل كل فرد بنفسه إلى نتائجه، وكپروتستانتى حقيقى، حتى بعد أن تم علمنته، واعتمادًا على تجربته فى وولدن، ينكر ثورو أية شرعية للتاريخ أو تجارب الأجيال السابقة. إن تجربته فى وولدن غير قابلة للتكرار، سواء من قِبَل أى إنسان آخر أو حتى من قِبَله هو نفسه، ذلك أنه قد ذهب إلى وولدن لسبب وجيه، وغادرها لسبب لا يقل عنه وجاهة، إذ ينبغى علينا أن ننظر إلى الحياة بوصفها عملية تكوُّن مستمرة، كما يجب علينا أن نرى أن ما نتوصل إليه من حقائق ليس حاسمًا، ومن ثَمَّ فهو غير نهائى.

ورغم أن الپروتستانتية الكالفينية تنطلق من تأكيد قوى على فسوق الإنسان وطبيعته الساقطة وعجزه عن الخلاص، فإنها تولِّد فى أتباعها فردية عميقة، وربما يكمن تفسير هذا التناقض فى إحدى الإستراتيچيات، التى وضعت للتخفيف من شك الإنسان فيما يتعلق بمسألة الخلاص، لقد تدرب المؤمن بالكالفينية على « أن يجعل من اعتبار نفسه مختارًا واجبه المطلق، كما تدرب على أن يحارب كل الشكوك كغوايات الشيطان، لأن نقص الثقة بالنفس يأتى لنقص فى الإيمان »، وهو ما يمثل الأساس الفلسفى لما يطلق عليه ڤيبر « القديسين الواثقين بأنفسهم »[٣٣].

والإحساس العميق بكون الفرد مختارًا، كان مصحوبًا بحماس شديد وجهد شاق لتنظيم حياته، وفقًا لقيم وأوامر الإنجيل. هذا التوجه لا تخطئه عين فى **وولدن**، وربما لا يتكلم بطل العمل عن نفسه كإنسان مختار، لكن جدية نبرته تنطلق بدرجة من اليقين الذى يتكئ على إحساس بالاختيار. ورغم أى شىء، فإن الشخص الآمن فى معرفة صحة رؤيته هو الذى يستطيع أن يخرج إلى الطبيعة، ويدق خيمته، ويحيا حياة البساطة، مجسدًا بذلك صحة رؤيته. وقد لا يكون ثورو نبيًّا،

يقذف بنفسه مبتهجًا وسط النار وهو موقن بنجاته، لكنه بغير شك يمارس نوعًا من اليقين قريبًا من ذلك، وقد تحدث عن نفسه على نحوٍ مرح، على الأقل مرة واحدة « كواحدٍ من المختارين » عندما سار على خط السكة الحديدية، تصحبه هالة من نور حول خياله. وفى « الخاتمة » وبعد أن أثبت القديس العلمانى شرعية رؤيته وسلَّم دفتر حسابه، يصبح كتاب **وولدن** ترنيمة احتفاء بالتجربة التى خاضها ثورو، حاضًّا الناس على منافسة هذه التجربة وليس اتباعها. إن صوت الراوى - المغلَّف بالثقة بالنفس على مدار الكتاب - تبطِّنه نبرة دينية غنائية لا تخطئها عينٌ أو أُذن.

وثمة حقيقة محورية لا تتغيَّر فى عالم الكالفينية، وهى « حضور الرب فى العالم »[٣٤]، سواء فى الطبيعة الفيزيقية أو فى تاريخ الإنسان، فالرب - كما تقول الكالفينية - « قادر وقوى... وهو العلة الأولى لكل شىء... ويداه تدبران أمور العالم »[٣٥]. إن حضور الرب فى الطبيعة والتاريخ هو ما يعطيهما معنًى وتماسكًا، ومن المحتمل أن هذا الإيمان بوجود نظام وراء الظواهر المتقلبة، هو ما خلق النزعة العلمية والعملية (الإمبريقية) لدى الإنسان الغربى، ومن المحتمل أيضًا أن شيئًا من هذا القبيل هو ما أدى بالترانسندنتاليين - ومن بينهم ثورو - إلى أن ينظروا إلى الطبيعة بوصفها تجسيدًا لحقائق خالدة، وتعبيرًا عن نظام إلهى. إن تحليلات ثورو العلمية ليست بمعزل عن اهتمامه الصوفى، وربما لهذا السبب كان يرفض أن يوصف بأنه عالِمٌ طبيعى وحسب، ومن ناحية أخرى، فإن « صوفيته » لا تغادر أرض الطبيعة ولا تفاصيلها الغنية، كما أنها لا تغادر الواقع.

إن حضور الرب فى التاريخ، والوحدة المفترضة للعالم، وقلق المؤمن بشأن تحرى علامات خلاصه (أو لعنته)، كل هذا أوجد نظرة رمزية مجردة للواقع، و« عملية ترميز» مستمرة[٣٦]. فقد كان لكل ظاهرة ولكل حدث معنى ومغزى، ولذا فمن الممكن - بعد النظر والتمحيص - أن نكتشف هذا المعنى والمغزى: « فالأحداث كانت إنسانية وإلهية فى الوقت ذاته، والحياة الفيزيقية كانت روحية أيضًا. وكل تفصيلة فى الحياة - داخل السياق الشاسع للنظام الإلهى - لها معناها الخاص »[٣٧]، وهذا الوجه من الوجدان البروتستانتى يتجلى بوضوح فى كتاب ثورو، فهو لا يكل من استقاء النماذج الأخلاقية من الظواهر الطبيعية والتاريخية، كما أن الفكرة الأساسية للكتاب تظهر دائمًا فى عدد من الحكايات والأمثولات التى تتباين فى طولها، وكل فصل من فصول الكتاب يبدو - على نحوٍ من الأنحاء - وكأنه موعظة يتناول فيها الواعظ نصًّا أو فكرة يعرضها ويوضحها، ويبيِّن أسلوب الحياة الذى يتبناه قديس وولدن مدى صحته العملية.

وانطلاقًا من الإيمان نفسه بحضور الإله فى التاريخ يرى الپيوريتانيون أن التاريخ له مغزى إلهى عام، يتجاوز الزمان والمكان، وقد تركت هذه الرؤية للتاريخ أثرًا عميقًا على وجدان ثورو، فهو يصدر بشأنه أحكامًا وفقًا لمعيار أخلاقى مطلق لا يرتبط بزمن ما، فعلى سبيل المثال، عندما يتحدث عن الأهرامات المصرية، فإنه لا يضعها فى سياقها التاريخى، بل يحكم عليها فى ضوء رؤيته للبساطة والترف، إنه لا يهمه - على حد قوله - مَنْ قام ببناء هذه الأهرامات التى هى محض آثار عبثية، إن مَنْ يهمونه هم أولئك الذين لم يشتركوا فى مثل هذه التفاهات. أى أولئك الذين يتفقون معه فى آرائه الأخلاقية المطلقة.

وتتجلى البروتستانتية الكالفينية على وجدان ثورو فى أفكار أخرى، مثل مطالبته بالصدق فى الفعل والقول[٣٨]، وإدانته ما لا يؤمن به «بوصفه ليس فقط شكلاً من أشكال الحماقة، بل شكلاً من أشكال الخطيئة»[٣٩]. ويرى كراتش أن إصرار ثورو على فكرة «النقاء والطهر» (بالإنجليزية: پيوريتى Purity) إنما تعود إلى نظرته الپيوريتانية[٤٠]، وربما كان كراتش يشير إلى الفقرة الپيوريتانية الواضحة فى وولدن عن العفة، حيث يتحدث ثورو عن «الطاقة المتجددة التى تتشتت، إذا أطلقنا لغرائزنا العنان، الأمر الذى يجعلنا غير طاهرين». ثم يضيف ثورو قوله: «إن العفة هى ازدهار الإنسان»، الذى «يقترب من الرب عندما تكون قناة نقائه مفتوحة».

أشرنا من قبل إلى أن البروتستانتية تنظر إلى نفسها على أنها نسق منفتح، «فهى تمثل مبدأً للاحتجاج، لا يدعو إلى وضع معتقدات ومؤسسات الآخرين وحسب موضع التساؤل، بل يدعو الإنسان أن يضع معتقداته وأفكاره هو نفسه موضع التساؤل»[٤١]. وبهذا المعنى، فإن الإنسان البروتستانتى إنسان ينشد الإصلاح الدينى دون توقف، غير أن الذى خلق هذا الإحساس بالحاجة إلى الإصلاح وقوَّى منه هو الإحساس العميق «بالفسوق الكامل» للعالم والإنسان، وأن العالم عالم منحلٌّ ساقط[٤٢]، وأن الإله متجاوز (مفارق) لا يسبر غوره، ولا تعرف طرقه، يمنح الخلاص لمن يشاء، ويحجبه عمن يشاء، ولكن -وكما أسلفنا- من خلال أعمال الإنسان وثمرتها فى هذه الأرض قد تأتيه علامات تقلل من قلقه بخصوص الخلاص. ولذا فحياة الإنسان مكرسة بشكل كلى لخدمة الرب. كل هذا يُفضى إلى ميلاد رغبة فى غزو العالم وقهره باسم هذا الرب المتجاوز (المفارق)، حيث يخرج الإنسان إلى العالم، ليس للتمتع به، ولكن لغزوه من أجل أن يصبح هذا العالم متوافقًا مع هذا الرب الذى يصعب إدراكه، وحتى تتحقق للمؤمن

بعض الإشارات الدالة على خلاصه. لقد خرج المؤمن بالپيوريتانية إلى العالم من أجل إصلاحه، لأنه كان يعلم تمام العلم أن خلاص روحه هو أعظم ما يمكن عمله، والبحث عن الخلاص يأخذ شكل بذل الجهد المستمر من أجل إقامة مملكة الرب على الأرض.

هذه النزعة الپيوريتانية أصبحت نزعة ثورية بعد علمنتها، وقد كان ميللر يشير إلى هذه الصفة عندما وصف « التجربة الترانسندنتالية » بأنها « ليست حالة غامضة تمامًا، كما أنها ليست مسالمة تمامًا »[43]. فالنقد الترانسندنتالى للكنيسة المهيمنة أصبح نقدًا لسياسة الدولة والنظام البنكى القائم على الاستثمار[44]. قد تبدو نظرة ثورو إلى العالم نظرة مسالمة مستسلمة، ففى بعض اللحظات الحلولية الواحدية ينحى ثورو جانبًا أى إحساس بالشر أو بالثنائية الأساسية فى العالم، وهو موقف يجعل الإنسان يقبل كل ما هو قائم، أى يجعله محافظًا، بل رجعيًا. غير أن ثورو لا يقبل دائمًا هذه الحلولية الواحدية دون أن يُخضعها للمساءلة، ففى اللحظات التى تمثل نظرته الكلية، يصر على تجاوز ما هو قائم. فالحطَّاب الكَنَدى، ذلك الرجل المنغمس فى الطبيعة، مثال واضح فى هذا السياق، فعندما سُئل هذا الحطَّاب عما إذا كان يريد أن يغيِّر العالم، كانت إجابته بسيطة ومباشرة: « لا، إننى أحبه هكذا ». أى أنه يرضخ لما هو قائم، ثم يتعجب ثورو ويتساءل عما إذا كان الحطَّاب [عظيمًا] « كشكسبير، أم جاهلاً كطفل » (٧٧٢ ٨٧٢).

إن النزعة المسالمة المستسلمة ليست مركزية فى رؤية ثورو، فهى تقف على طرف النقيض من موقفه « الإصلاحى الصريح »[45]، فموقفه من الواقع، شأنه فى ذلك شأن الپيوريتانيين، كان موقفا خلاصيًا. لكن ثورو كان يختلف عن الپيوريتانيين فى أنه رفض أن يُضحى بما هو روحى فى سبيل ما هو اقتصادى، فقد كان برنامجه محاولة استعادة المُثُل العليا « بالتضحية بالاقتصادى فى سبيل الروحى »[46]. وفى مقالته « هنرى ثورو فى زماننا » يقول هايمن: إن ثورو « أوضح الأصوات تعبيرًا عن الأخلاق الاجتماعية فى أمريكا »[47]، ويعدد الأفكار الكثيرة التى ركَّز عليها ثورو، مثل « نظام مصانع النسيج فى نيو إنجلاند »، و« تدهور وضع الطبقة العاملة فى زمانه »، و« نقص الإحساس بالكرامة والخصوصية لدى الفتيات العاملات »، و« الفساد والجشع المسيطرين على نيو إنجلاند فى زمانه »[48].

إن لجوء ثورو إلى الطبيعة لم يكن هروبًا، بل كان محاولة لتجديد الذات أملاً فى أن يؤدى هذا إلى خلق « مجتمع روحى داخلى أسمى »، حيث تمثل الطبيعة « إعادة خلق روحية، يستطيع المرء من خلالها أن يشحذ من بصره، ويكتشف مرة أخرى... احتمالات ومبادئ عالم جديد »[49].

ويعتبر ستانلى - فى كتابه **صناعة وولدن** - كتاب ثورو « سيرة ذاتية ذات أطروحة شاملة، تهدف إلى أن تكشف للناس عن مدى خطأ افتراضاتهم وآرائهم فى الحياة، وعن مدى البؤس الذى يعانون منه دون أن يشعروا »(٥٠).

إن ثورو الذى نتذكره دائمًا ليس - فى حقيقة الأمر - رجلاً يعيش فى الطبيعة وحسب، بل هو رجلٌ اختار أن يحيا حياة بسيطة فى الطبيعة، كى يُبيِّن للإنسانية إفلاس حياتها وماضيها وحاضرها، سواء كان ذلك فى الولايات المتحدة أو فى الهند. لقد ذهب إلى الطبيعة كى يستطيع أن يقول شيئًا ما عن « حال الإنسان فى أى مكان فى العالم »، ويرى ما إذا كانت هذه الحال قابلة لأن « تـُحسَّن »، ولم يكن النموذج البديل الذى يطرحه ثورو بناءً نظريًا، بل نموذجًا يمكن اختباره من خلال نبضات القلب، وبهذا المعنى، فإن ثورو كان يمارس ما كان يعظ به، ولا يقوم بدراسة « علم اقتصاد سياسى » ذى طابع تجريدى، فأجدى أن يدرس المرء « اقتصاد الحياة المعيشة، الذى هو مرادف [حقيقى] للفلسفة »، إذ أنه لكى يكون المرء فيلسوفًا لا يكفى « أن يملك أفكارًا عميقة وحسب، أو حتى يؤسِّس مدرسة فكرية، بل لا بد أن يحب الحكمة، ويعيش وفقًا لما تمليه من أوامر ».

إن إرادة وحماسة ثورو الإصلاحية جدُّ عظيمة، حتى إنه صار الرسالة والرسول، أو الرسالة الدينية والمُبشِّر بها، يقول ثورو: إن على الفيلسوف أن يعظ بأسلوب جديد للحياة، وأن يمارسه فى الوقت نفسه، إذ كيف له أن يزعم أنه فيلسوف وهو « يتغذى ويسكن ويلبس ويتدفأ مثل الآخرين؟ » ولعل نبرة النصح والسخط الأخلاقى والمواعظ والأمثولات والتفسيرات التى لا تـُحصى، والاهتمام بالتفاصيل، والدقة الشديدة لدفتر حسابه؛ لعل كل ذلك يوضح الهمَّ العميق لديه، بخلاص روحه وأرواح أبناء وطنه على السواء. إن إحدى الصور التى لا تـُنسى فى **وولدن** هى صورة البطل كديك يصيح فى همةٍ فى الصباح « وهو يقف أعلى مسكنه حتى لو كان ذلك من أجل إيقاظ جيرانى ». هذه الصورة - بألوانها الدينية والعلمانية المتداخلة، وبما تثيره من فردية شديدة وجماعية منسجمة - تعبير يُجسِّد موقف ثورو، إنه ينطلق من نظرة إنسانية هيومانية علمانية، تضرب جذورها بعمق فى البروتستانتية كما عرفتها نيو إنجلاند. كان ثورو قديساً حقيقيًا فتح ذراعيه - بعد تشربه القيم والأفكار البروتستانتية - على العالم العلمانى، ودنا منه بلغته العلمانية، موضحًا له - من خلال النصح والحقائق والأفعال - العلاج اللازم لإفلاسه الشديد وفراغه العميق.

Perry Miller, **The Transcendentalists: An Anthology,** Cambridge, Mass. : Harvard University Press, 1967, p. 9

(1) **Ibid**, p. 14.

(2) Michael F. Maloney, «Christian **Malgre Lui,** «in **American Classics Reconsidered: A Christian Appraisal,** ed. Harold C. Gardiner New York: Charles Scribner's Sons, 1968, p. 205.

(3) Miller, **The Transcendentalists**, p. 200.

(4) Joseph Wood Krutch, **Henry David Thoreau,** Westport, Greenwood Press, 1974. The First Edition was published in 1948, p. 197.

(5) Ralph Waldo Emerson, «Thoreau» in **Walden and Civil Disobedience: Authoritative Texts, Background (and) Reviews and Essays in Criticism.** Owen Thomas,York: Norton 1966, p. 266.

(6) John Dewey, «Letter to Walter Harding», November 28, 1949, in **Twentieth Century Interpretations of Walden: A Collection of Critical Essays,** ed. Richard Ruland ,Englewood Cliffs, N.J. : Prentice Hall, 1968, p. 8.

(7) **Ibid,** p. 11.

(8) **Ibid,** p. 11.

(9) Mark Van Doren, **Henry David Thoreau: A Critical Study**, New York: Russel and Russel, 1961, p. 56.

(10) **The New Encyclopedia Britannica**, vol. 15, p.p 99-108.

(11) Charles R Metzger, **Thoreau and Whitman,** Washington: The University of Washington Press, 1961, p. 91.

(12) **Ibid**, p. 91.

(13) **Ibid,** p. 4.

(14) Henry David Thoreau, **Walden: or Life in the Woods** in **The Annotated Walden, Together with «Civil Disobedience,» A Detailed Chronology and Various Pieces about Author, Writing, and Publishing of the Book,** Philip Van Doren Stern (ed.) New York: Bramhall House, 1970, p. 268.

(15) «Protestantism», **The New encyclopedia Britannica**, 1974.

(16) Rod W. Horton, and Herbert Edwards, **Background of American Literary Thought,** New York: Appleton Century- Crofts, 1967. p. 22.

(17) Max Weber, **The Protestant Ethic and The Spirit of Capitalism,** New York: The Noonday Press, 1935, P. 115.

(18) **Ibid**, p. 112.

(19) **Ibid**, p. 115.

(20) **Ibid**, p. 117.

(21) **Ibid**, p. 121.

(22) **The New encyclopedia Britannica**, 1974.

(23) Max Weber, **The Protestant Ethic**, p. 124.

(24) Van Wyck Brooks, **The Flowering of New England**, Extract in **Walden and Civil Disobedience**, P. 300.

(25) Talcott Parsons, **The Structure of Social Action: A Study in Social Theory with Special Reference to a Group of Recent European Writers,** Volume II, Weber, New York: The Free Press, 1968, p. 527.

(26) **Ibid**, p. 527.

(27) **Ibid**, p. 515.

(28) Weber, **The Protestant Ethic**, p. 62.

(29) **The New encyclopedia Britannica**, 1974.

(30) **Ibid**.

(31) **Ibid**.

(32) Weber, **The Protestant Ethic**, p. 111.

(33) Rod W. Horton, and Herbert Edwards, **Background of American Literary Thought**, p. 42.

(34) **Ibid**, p. 21.

(35) Charles Jr. Feidelson, **Symbolism and American Literature,** Chicago: The University of Chicago Press, 1953, p. 78.

(36) **Ibid**, p. 78.

(37) Walter Harding, **A Thoreau Handbook,** New York: New York University Press, 1970, p. 120.

(38) Mark Van Doren, **Henry David Thoreau: A Critical Study,** pp. 55-56.

(39) Joseph Wood Krutch, **Henry David Thoreau,** Westport, Greenwood Press, 1974, The First Edition was published in 1948, p. 197.

(40) **The New encyclopedia Britannica**, 1974.

(41) Miller, **The Transcendentalists,** p. 14.

(42) **Ibid**, p.14.

(43) **Ibid**, p. 13.

(44) Leo Stoller, **After Walden: Thoreau's Changing View on Economic Man**, Stanford, Calif.: Stanford University Press 1957, p.111

(45) Vernon Louis Parrington, **Main Currents in American Thought: An Interpretation of – American Literature from the Beginnings to 1920,** Volume II, 1800-1860, **The Romantic Revolution in America,** New York: Harcourt, Brace and Co, p. 403.

(46) Stanley Edgar Hayman, «Henry Thoreau in Our Time» in **Walden and Civil Disobedience,** p. 321.

(47) **Ibid**, p. 322.

(48) Sherman Paul, **The Shores of America: Thoreau's Inward Exploration**, Urban: University of Illinois Press, 1930, pp. 305-306.

(49) Lyndon J. Stanley, **The Making of Walden with the Text of the First Version**, Chicago: University of Chicago Press, 1957, P. 76.



الفصل الخامس

فى النقد والأدب

- حضارة الكامب : دراسة فى انفصال الفن عن القيمة
- دليل الناقد الأدبى : المعاجم بين مراكمة المعلومات وتحليلها
- النقد والحوار : دراسة فى كتاب ملامح وصور شعرية للدكتور عزت خطاب
- ألف ليلة وليلة : فى رؤية فريال غزول النقدية والبنيوية

حضارة الكامب

دراسة فى انفصال الفن عن القيمة

تحاول كل حضارة إنسانية الإجابة عن التساؤلات التى تواجهها بطريقة تتفق ورؤيتها للكون. ودراستنا لمضمون هذه الأجوبة يُعدُّ من أهم السُّبل لمعرفة التوجهات المعرفية والأخلاقية والجمالية لهذه الحضارة. ومن الأسئلة التى تجيب عنها كل حضارة تلك التى تتصل بتحديد علاقة الفن بالواقع، وعلاقة الشكل بالمضمون، وعلاقة العمل الفنى بالفنان المبدع.

وقد اخترت الكتابة عن عمل نقدى أمريكى يعالج مشاكل النقد النظرية الجوهرية؛ لأنه يعكس لنا بعض الجوانب المهمة للجو الحضارى فى الولايات المتحدة، ألا وهو كتاب ضد التفسير (١٩٦٧م) Against Interpretation للناقدة الأمريكية سوزان سونتاج. تنطلق الناقدة من رفض فكرة المحاكاة (mimesis) والتمثيل (representation). التى تذهب إلى أن الفن هو محاولة لمحاكاة الواقع. قد يكون هذا الواقع طبيعيًا ماديًا، وقد يكون نفسيًا إنسانيًا، ولكن ثمة واقعًا ما يوجد خارج ذات الفنان، يحاول أن يحاكيه فى فنه، وتختلف الأساليب والطرز واللغات؛ فهناك فن فرعونى يميل نحو التجريد، وفن يونانى قديم يميل نحو التجسيد، وفن صينى ويابانى يوظف عناصر الطبيعة والحروف بطريقة لم تعرفها الحضارة الفرعونية أو اليونانية، ولكن رغم كل هذه الاختلافات تظل نقاط الانطلاق أن ثمة موضوعًا هناك، وذاتًا هنا تحاول أن تحاكيه بطريقتها.

قد تؤكد بعض النظريات (التى يقال عنها كلاسيكية أو تقليدية) الموضوع على حساب الذات، وقد تؤكد النظريات الأخرى (التى يقال عنها رومانسية أو ثورية) الذات على حساب الموضوع، ولكن تظل هناك ثنائية أساسية لا يمكن تصفيتها، نجد صداها فى ثنائية الشكل والمضمون، والدال والمدلول، وهى ثنائية تزود الناقد والقارئ بمعيار هرمى يمكنه بمقتضاه أن،

يقيِّم العمل الذى أمامه. فالثنائية تولِّد الهرمية ومن ثَمَّ إمكانية الحكم والمفاضلة، ولكن عند تساوى كل الأمور فإننا ندخل عالمًا منفصلاً تمامًا عن القيمة، ولذا لا يمكن للإنسان أن يُصدر فيه حكمًا، فيصبح شيئًا بين الأشياء، ليس هناك ما يميزه عنها، أى أننا ندخل حينذاك عالم الواحدية المادية المعادى للإنسان.

ويبدو أن هذا هو ما تحاول سوزان سونتاج إنجازه فى كتابها هذا. فالفن حسب رؤيتها ليس محاكاة للعالم، بل هو محاولة لإلغائه كليةً. وهى فى هذا الصدد تقتبس كلمات نيتشه الشهيرة التى يقول فيها: «الفن ليس محاكاة للطبيعة، بل هو مكملها الميتافيزيقى، يقف بجوارها ليتغلب عليها». أى أن ثنائية الذات (الفن) والموضوع (الطبيعة) تصفَّى تمامًا. وبعد أن ترفض سونتاج نظرية المحاكاة ترفض كل التساؤلات التقليدية التى تثيرها هذه النظرية، والاصطلاحات التى تستخدمها. فهى تعتقد جازمة أن نظرية المحاكاة تُلجئ الفن إلى البحث عن تبرير لوجوده، إما بالاستناد إلى الواقع الخارجى أو بالبحث عن قيم أخلاقية يدافع عنها. وهى نظرية تفترض أن المحتوى أهم من الشكل ومنفصل عنه، وأن الشكل ما هو إلا جزء إضافى له مهمة زخرفية بحتة. (وهذا تلخيص مبتسر للغاية لنظرية المحاكاة، وتشويه لتضميناتها الفلسفية والجمالية).

ترفض سونتاج كل هذا لتؤكد أن الفن هو مرجعية ذاته، وأنه منفصل تمامًا عن القيمة، فهى تذهب إلى أن «العمل الفنى ما هو إلا شكل من أشكال السحر، ووسيلة من وسائل الطقوس». فالسحر تجسيد لإرادة الساحر، وكذا الفن؛ إذ أنه ليس سوى تجسيد «لإرادة الفنان». بل إن الفن - بالنسبة للقارئ نفسه - يحرر طاقته من عقالها ويخلق «ديكورًا خياليًّا لإرادته»، وهو تجسيد للإرادة يلغى الواقع ويتغلب على الطبيعة.

إن الفن - من هذا المنظور - ليست له علاقة وثيقة بالعالم الخارجى، ولذا فهو يتجاهل المشاكل الاجتماعية والنفسية، ليسبر أغوار عالم الرعب والأحلام المفزعة التى تشكل ذواتنا، وهو بهذا يحررنا من إحساسنا بفرديتنا. حقًّا إن الإنسان الواقع تحت تأثير السحر ليست له ذات مفردة، وهو لهذا متحرر من كل المخاوف وغير خاضع لأى حدود (ولذا فهو ليس ملزمًا بأى معايير أخلاقية). فمهمة الفنان تنحصر فى خلق «تجارب» غير واقعية، وهو لا يحاول أن يقدم أى ضرب من ضروب المعرفة، ولا أية إجابة عن أية تساؤلات قد تواجهنا، بل هو يخلق «تجربة وإحساسًا بشكل المعرفة أو بأسلوبها». كما أنه لا يتعامل فى فنه مع أى واقع، بل يحاول أن

يجسد فى فنه « مبدأ الحركة والتوقف.. وصورة الطاقة وتفريغها.. كما أنه لا يترك سوى أثر يده وحدها، وهى يد رقيقة تلامس الأشياء بحنان وتدمرها». إن الحديث عن اليد الرقيقة المدمرة هو وبلا شك تعبير عن تشبيه الفن بأنه ضرب من ضروب السِّحر، كما أن الإشارات الغامضة إلى الطاقة ومبدأ الحركة والتوقف تعلن عن وصولنا إلى عالم التجارب فيه بلا محتوى، والتحولات والتغيرات فيه لا يمكن للعقل استيعابها، عالم منفصل تمامًا عن القيمة.

فى مثل هذا الإطار، يصبح محتوى العمل الفنى « معوقًا ومصدرًا للضيق »، ولا يستخدمه الفنان إلا « كذريعة » لاجتذاب القارئ كى يخوض عملية تحول وتبدل هى فى صميمها نتاج للشكل وليس للمحتوى. بل إن كل ما يتبقى من المحتوى بعد هذا يوجد فى الشكل، إذ أن الشكل بالنسبة لسوزان سونتاج هو نفسه الرواية والموقف. وهى ترى أن موقفها هذا متسق إلى حدٍّ كبير مع روح العصر، إذ أنها تعتقد أن السمة الأساسية للحركات الفنية الحديثة فى الغرب صاغتها أشكال فنية غير أدبية (مثل الموسيقى والسينما والرقص والرسم) ليس لها « محتوى واضح، ولا تحاول إصدار أحكام أخلاقية على الواقع ».

من البدهيات النقدية التى يتقبلها كثير من النقاد منذ أمد بعيد أن أسلوب الفنان يعبر عن شخصيته؛ إذ أنه يلقى الكثير من الأضواء على مواقفه الأخلاقية والفلسفية، ويمدنا بمفاتيح عديدة لفهم ذاته. إلا أنه إذا كان « الأسلوب هو الرجل »، فهذا لا يعنى البتة أن « الرجل هو الأسلوب ». بل نجد أن المفترض دائمًا هو أن الشكل ينبع من المحتوى وليس العكس. ولكن سوزان سونتاج تعكس الأمر، وتقرر أن « مظهرنا هو وجودنا الحقيقى، وأن القناع هو الوجه ». بل إن التزامها بفكرة الشكل الخالص يجعلها ترفض مفهوم الناقد الماركسى الإنسانى لوكاش حول علاقة الشكل بالمحتوى، والذى يفترض أن الشكل ليس إلا محتوى مجمَّدًا. بدلاً من ذلك تفترض سوزان سونتاج أن الشكل هو روح العمل الفنى، وأن المحتوى هو مجرد سطح.

واهتمام سونتاج بالشكل مرتبط تمام الارتباط باهتمامها بالمحسوس والمرئى. وفى كل النظريات النقدية الرومانسية نجد إشارات عديدة إلى مقدرة الشعراء الموهوبين على خلق مناظر متعينة فى قصائدهم، تمكن القارئ من المشاركة فى تجاربهم بشكل مباشر، كما أننا نجد تمجيدًا للشعر؛ لأنه ينقذ بعض تجارب الإنسان الفريدة من الضياع بتخليدها فى صور شعرية مرئية محسوسة. وثراء الشعر الرومانسى وتعدُّد صوره أكبر دليل على أن الشعراء الرومانسيين كانوا مخلصين للمُثُل الرومانسية النقدية. ولكن المحسوس والمرئى - رغم ضرورتهما - لم يكونا غاية

فى حد ذاتهما، بل كانا دائمًا وسيلة لغاية إنسانية. أما فى عالم سوزان سونتاج فإننا نجد العالم واقفًا على رأسه! فأعظم الأعمال الفنية الحديثة -حسب تصورها- ما هى إلا تجارب فى « الأحاسيس والأشياء المحسوسة »، وما يهمها فى أى عمل فنى ليس عمقه وتركيبيته ككل، بل « المحسوسية المباشرة لبعض صوره ». ويمكننا الآن أن نعد هذا الاهتمام بالمحسوس وبالمرئى وبالشكل المحض امتدادًا لإلحاق الفن بالسحر. فالساحر يستخدم ريشة وجلد تمساح ومنقار غراب، (وهى كلها أشياء محسوسة مرئية)؛ ويقوم بقراءة بعض التعاويذ، ويأتى ببعض الحركات غير المفهومة، (وهى كلها عمليات شكلية محضة)؛ ليمنع عين الحسود من الحسد، أو ليُلقى باللعنة على أعدائه، أو ليمسخ الفارس قردًا! إلا أن أهم سمات السحر هى لاعقلانيته، وانفصاله التام عن أى مضمون أو قيمة، فهو تعبير عن إرادة الساحر النيتشوية.

وسوزان سونتاج بإلغائها المحتوى كليةً، وبتأكيدها على أن المحسوس والمرئى غاية فى حد ذاتهما، تحاول أن تجعل عملية التقييم الأدبى (بل والاستجابة الأدبية ذاتها) عملية لاعقلانية. فظاهرة التفسير عامة هى نتاج وعى الإنسان بذاته بعد انتقاله من عصر الأسطورة إلى عصور العقل والتاريخ، وأسوأ مفسرى عصر ما بعد الأسطورة -حسب تصورها- هما فرويد وماركس، إذ أن كليهما آمن بأن خلف كل ظاهرة مرئية محتوى واضح، وأنه ما دام هناك محتوى فإنه لا بد من وجود تفسير له، أى أنهما ينطلقان من ثنائية الظاهر والباطن، والواضح والكامن، وثنائية الموضوع الذى يحتاج إلى تفسير، والمفسِّر الذى يقوم بذلك. وسوزان سونتاج لا تتفق والمفسرين العقلانيين الإنسانيين أو أى مفسر بوجه عام، إذ أنها تفترض أساسًا أن العالم لا محتوى له، وأن التفسير بالضرورة عملية فكرية متعسفة لا مبرر لها.

والعمل الفنى - مثل العالم المادى - لا محتوى له أيضًا، إذ أنه يوجد فى ذاته ولذاته، ولا غاية له ولا هدف؛ ولذا تقترح سوزان سونتاج أن يبتعد الناقد عن محاولة التفسير، وأن يجعل شغله الشاغل مجرد الوصف لمظهر العمل الفنى، وأن يبين أن العمل الفنى هو نفسه وليس أى شىء آخر، كما أنها كناقدة تفضل الأعمال الفنية التى تتميز بسطح « نظيف » وتتمتع بوحدة عضوية فائقة، والتى يكون أثرها سريعًا مباشرًا إلى درجة تتضاءل معها -إلى درجة التلاشى- أهمية المحتوى، حتى يصبح من العسير بل ومن المستحيل تفسير مثل هذه الأعمال. وهى ترى أن أفضل صفات العمل الفنى « شفافيته »، وهى تعنى بذلك تلك الخاصية فيه التى تحررنا من معناه، وتمكننا من رؤية « تألق الشىء فى نفسه، وبالإحساس بالأشياء كما هى ». وهى تشير

باستحسان إلى الأعمال الفنية التى تحررنا كليةً من « الرغبة فى التفسير » لخلوها من الرموز والمعانى، ولأن سطحها متألق لا محتوى له، وتقترح على الفنانين أن يعيدوا « سحر الكلمة » حتى يتمكنوا من الهرب من قبضة التفسير الخشنة. (وتشبيه الفن بالسحر -كما يرى القارئ- لا يزال وراء كل مفاهيمها الفلسفية والنقدية).

ولكننا إذا ما دققنا النظر، وجدنا أن إشارات سوزان سونتاج إلى الفن على أنه « ديكور لإرادة القارئ » وأنه « تجسيد لإرادة الكاتب » إشارات تدل على أن اهتمامها لا ينصب على النتاج الفنى وشكله، بل ينصب أولاً وأخيرًا على ذات المبدع وعلى أثر العمل الفنى على نفسية القارئ. وقد لا يظهر عدم اكتراثها ببنية العمل الفنى، بل وبالشكل عامة، على المستوى النظرى، إلا أن هذا الجانب من فكرها يتضح فى نقدها التطبيقى. فهى مهتمة ببعض الأشكال الدرامية المعاصرة مثل « الحادثة Happening » (وهو نوع من المسرحيات القصيرة ظهر فى أواخر الستينيات، وأحرز شيوعًا فى الأوساط الفنية التجريبية، ولكنه لم يعمر طويلاً). تتسم الحادثة بأنها ليس لها حبكة ولا شكل منطقى مفهوم، وتتكون من مناظر « مسرحية » يلعب فيها الديكور دورًا رئيسيًا، وليس فيها أى تناسق، والكلام فيها يشبه « التهتهة » غير المفهومة، وكل هذا يعود إلى أن الحادثة لا تتعامل إلا مع منطق الأحلام! وهى تُعجب كثيرًا بالشكل العام للحادثة؛ لأنها لا شكل لها، ولأنها تحتوى على كثير من الأشياء ونفايات الحضارة الحديثة. إن الجمال بالنسبة لها « يتمثل فى ماكينة خياطة ومظلة وضعتا على مائدة تشريح بالمصادفة المحضة » خارج أى سياق إنسانى.

إن هذا التعريف للجمال - الذى فى رأينا يقضى عليه كليةً - هو أيضًا تعبير عن لاعقلانية الكاتبة، ورغبتها فى الهروب من الوعى الإنسانى، فالشكل المتناسق، والحبكة، والكلام الواضح هى كلها وسائل يستخدمها الإنسان الواعى العاقل، (أما الساحر فهو لا يستخدم سوى ألفاظٍ غير مفهومة، دونما أى نمط أو نظام واضحين)، فمضمون تعاويذ الساحر لا قيمة له، فالمهم هو إرادته وحسب. هذه الرغبة فى الهرب من الوعى تظهر فى عشقها للحادثة، لأن هذا النوع الأدبى يستخدم الأشياء كأشياء، وليس كرموز محسوسة، (وهذه هى النتيجة المنطقية للاهتمام المتطرف بالمحسوس المرئى)، كما أنه لا يفرِّق بين الإنسان والجماد، إذ أن الشخصيات تعامل على أنها مجرد أشياء، بل إن المتفرجين أنفسهم بوضعهم داخل أربعة جدران مغلقة، أو بإحاطتهم بالبراميل، هم الآخرون يتحولون إلى أشياء. إن فى عالم الحادثة، حيث لا يوجد

شكل مفهوم، وحيث يفقد الإنسان ما يميزه كإنسان، وحيث يتساوى الإنسان مع الشيء، بل وحيث تتحرر الأشياء من الإنسان وتسيطر عليه، فى مثل هذا العالم لا توجد إرادة أو وعى، ولا توجد أية حاجة للفهم أو التفسير.

ويرتبط رفض الوعى الإنسانى برفض التاريخ ومعاداته، ورغم أن سوزان سونتاج تقول فى أحد فصول الكتاب: « إن أسلوب الكاتب تعبير عن بعض التطورات التاريخية ». فإن هذا ليس سوى ذرٌ للرماد فى العيون، فرفض الماضى والوعى التاريخى سائد فى نقدها، وهو رفض يظهر فى معظم أحكامها النقدية والحضارية، فمثلاً إذا رجعنا إلى أسباب تفضيلها الحادثة على غيرها من الأنواع الأدبية، فإننا نجد من بينها أنه لا يوجد فى الحادثة أى إحساس بالماضى، ففى عالم الأشياء لا يوجد تقدم أو تأخر، ولا يوجد ماضٍ ولا مستقبل، إذ أنه عالم مصمت مريحٍ خالٍ من النتوءات والصراعات، وسوزان سونتاج تبنى الأساس الفلسفى لنقدها على رفضها الوعىَ التاريخى، ففى المقال الافتتاحى لكتابها تنظر بما يشبه الوله إلى حالة الفطرة والبراءة قبل أن يسقط الإنسان فى التاريخ، (وفى التنظير) وقبل أن يبحث الفن عن أى مبرر لوجوده. ويمكننا القول: إن كل نقدها هو محاولة للعودة لهذه البراءة الأولى.

ولعل رؤية سوزان سونتاج المعادية للتاريخ تتضح أكثر ما تتضح فى مقالها عن فيلسوف البنائية ليفى شتراوس، فهى تشاركه فى موقف الشك المطلق الذى يفضى به إلى أن يقصر دراسته على الجوانب الشكلية التى تميز مجتمعًا عن الآخر، فالجوانب الشكلية يمكن تصنيفها ببساطة وبدقة رياضية متناهية، بينما تفضى بنا دراسة المحتوى الاجتماعى والتاريخى للمجتمعات البشرية إلى مشكلات معقدة، تستلزم التفسير والتقييم. وبالفعل يصف شتراوس نوعية تفكيره بأنه تفكير « هندسى »، مركز على دراسة « الأشكال النظيفة » الصافية. ونتيجة لهذه المقدمات الرياضية الاختزالية، خلص شتراوس إلى نتائج لا تاريخية اختزالية، فهو يؤمن بأن الوعى التاريخى ليس مزية على الإطلاق، بل إنه -كما هى الحال مع المحتوى عند سونتاج- مصدر أكيد للضيق. كما أنه يؤمن بأن المجتمعات الإنسانية يمكن تقسيمها ببساطة إلى مجتمعات « باردة » وأخرى « ساخنة »، وهو يفضل الأولى لأنها مجتمعات جامدة، غير ديناميةٍ تخلت كليةً عن فكرة التقدم. إن المدينة الفاضلة بالنسبة لشتراوس عبارة عن مجتمع انخفضت فيه حرارة الوعى التاريخى، وسوزان سونتاج تؤيده فى هذا تمام التأييد.

هذه هى بعض الأسس الفلسفية التى ترتكز عليها رؤية سوزان سونتاج النقدية، وقد ارتبط

اسمها بما يسمَّى « حضارة الكامب » فى الولايات المتحدة، وقد يكون من المفيد أن نشرح بعض سمات هذا التيار الحضارى، إذ أنه يعكس بشكل متبلور الجو الحضارى فى كثير من الأوساط الثقافية فى الولايات المتحدة، وكلمة « كامب » لا تترجم لأنها كلمة اصطلاحية تمامًا مثل « رومانسية » و« كلاسيكية ». وقد بدأ استخدام الكلمة فى أوساط المهربين والمدمنين والشواذ، وكانت تعنى بكل بساطة « اللوطى ». ولكن فى أوائل عام ١٩٦٣م بدأت الكلمة تستخدم فى أوساط المثقفين الأمريكيين لوصف موقف معين من الحياة، وطريقة إدراك وإحساس جديدة، بل وصورة جديدة للحضارة، وقد كرست سوزان سونتاج فصلاً كاملاً فى كتابها ضد التفسير لهذه الظاهرة سمته « ملاحظات عن الكامب ». ورغم أنها تقول: إن الكامب يجذبها ويبعث على اشمئزازها فى الوقت نفسه، فإن المرء بعد أن يقرأ دراستها يتحقق من أن « الكامب » هو خير تجسيد لقدماتها الفلسفية، بل إنه من الممكن القول إنها هى نفسها نتاج هذه الحضارة.

تقول سوزان سونتاج: « إن حساسية الكامب تفضل الأشياء غير الطبيعية، الخارجة على المألوف، المصطنعة والتى تتسم بالتكلف الشديد، بل إنها لتؤثر الغث على الثمين. وقد لاحظنا من قبل أنها تتحاشى التفسير العقلانى للأشياء، وهذا يناظر عشق شباب الكامب لغير الطبيعى وللهزلى، إذ أن مثل هذه الأشياء تتحدى -على أحد المستويات- الاستجابة النقدية، فماذا يمكنك أن تفعل إذا أخرج لك رئيسك الوقور لسانه؟! إما أن تضحك، أو يصيبك الجنون فتخرج له أنت أيضًا لسانك. وكلتا الاستجابتين لا علاقة لهما بالخير أو الشر أو الجمال أو القبح، وهذا يشبه موقف الكامب من العمل الأدبى، فالناقد الذى تأثرت أحاسيسه بهذا التيار الحضارى لا يهمه جمال العمل الفنى الصادر عنه أو قبحه.

وحضارة الكامب تؤكد أهمية الأسلوب وتقلل من أهمية المحتوى، ولا تدع المحتوى يظهر فى العمل الفنى إلا بعد تفتيته، لأن المؤمنين بهذه الحضارة « غير ملتزمين، وغير مؤمنين بجدوى السياسة أو العمل الاجتماعى ». ولكى يمكنهم التمتع بعمل فنى لا بد أن يمر عليه زمن طويل حتى يتحرر مما قد يكون فيه من مضمون اجتماعى وسياسى وإنسانى، وحتى يصبح شيئًا جميلاً خالص الجمال. والعالم فى رؤية الكامب، بكل ما فيه من أشياء، ظاهرة جمالية، وللعناصر المرئية فى أى ديكور جاذبية عندها . إذ أنها تهتم بالمحسوس والمرئى.

ورغم أن الكامب موقف فلسفى يهتم بالشكل وحده، فإنه فى الوقت نفسه يهتم بما هو قبيح وغير مشكل، وغالبًا ما تكون أعمال الكامب « الفنية » أعمالاً رديئة ومبتذلة. وتقول سوزان

سونتاج نفسها ملخصة موقف المؤمنين بالكامب: «إنهم قادرون على تذوق كل ما هو سوقى». أى أنهم قادرون على تذوق أى شىء لا علاقة له بأى منظومة أخلاقية أو جمالية.

وكثير من فنانى الكامپ المؤمنين بأهمية الأشياء باعتبارها غاية فى حد ذاتها، وبعدم جدوى التقييم، يخلقون أعمالاً فنية شاذة، بل يمكن القول إنها ليست بأعمال فنية على الإطلاق. فمثلاً يوقع آندى وورهول -أحد فنانى الكامپ- على علب الحساء ويبيعها على أنها بعض أعماله، أو قد يأتى بصندوق قمامة ويطليه باللون الأحمر ويقدمه على أنه إحدى «روائعه»! أليس المحسوس -بغض النظر عن جدواه وشكله- هو الكل فى الكل؟! (انظر الجزء السابق من هذا الفصل).

كذلك يكتب بعض الكُتَّاب ما يسمونه بالشعر الموجود Vers trouvé وهو يتكون من كلمات «وجدها» الشاعر على بعض اللافتات، فلفق منها قصيدة (المرئى وغير المشكل والشىء لذاته مرةً أخرى). ولنضرب مثلاً للقارئ على هذا النوع من الشعر، وليكن اسم القصيدة «شارع ٢٦ يوليو»:

قف

ممنوع الدوران للخلف

ممنوع الاتجاه لليسار

فى الأمريكين

سلطة ٥٠ قرشا

فراخ ٢٥٥ قرشا

حفنة أشرار

شيكوريل شملا الشوربجي

الشبكة

الاشتراكية طريق الرفاهية.

ومثل هذا النوع من الشعر والفن له ولا شك طرافته، كما أنه يزيد إحساسنا بملمس الأشياء اليومية التى قد لا نكترث بها. ولكن طرافته محدودة الأبعاد، كما أن كل هذه الفنون

تبقى عند سطح الأشياء، ولا تعيد صياغتها حسب رؤية إنسانية، بل تنقلها كما هى. ولكن بغض النظر عن قيمة وجدوى الأعمال الفنية التى تصدر عن الكامپ، فهى بلا شك تحقق عمليًا كل آراء سوزان سونتاج الفلسفية والجمالية.

وفى محاولتنا لتعريف معنى كلمة «كامپ» لاحظنا أن لها فى معناها الأصلى علاقة بالجنس والشذوذ الجنسى. ويبدو أن الكلمة لا تزال تحتفظ بشىء من معناها الأصلى، حتى بعد أن تحولت إلى اصطلاح حضارى أدبى، فثمة إشارات عديدة إلى علاقة الأدب (والنقد) بالجنس فى كتابات ناقدتنا، فهى فى ملحوظة موجزة عابرة تقارن الفن بالإغواء الجنسى، والمعنى الدقيق الواضح لهذه الجملة أو المفهوم يكشف عنه -كما هى الحال فى معظم مفاهيمها الأخرى- مقالها عن الكامپ. فهى تعرِّف الكامپ على أنه «ضرب من ضروب الإغواء الجنسى، إغواء يستخدم أسلوبًا متصنعًا مبرقشًا له أكثر من معنى». هذه العبارة تضع يدنا على مفتاح فهم كل إشاراتها إلى السطح المتألق الساطع والشكل النظيف الصافى، بل فهم استغراقها الكلى فى المظاهر. فالأدب -كالجنس- لا بد أن يعتمد على الإغراء المباشر الجسدى، كما أن الفن كالجنس ينتمى إلى عالم الطبيعة اللاعقلانية، ولعل هذا يفسر طلبها أن تكون هناك «جنسيات» (بالإنجليزية: إيروتكس erotics) للأدب وليس «تفسيرات له» (بالإنجليزية: هرمنيوتكس hermeneutics)، «جنسيات» تحرر الإنسان من كل ما فيه من طاقة متوترة، بل وتحرره من ذاته، بدلاً من تفسيرات تمكنه من فهم ذاته وفهم ما حوله.

ولكن العلاقة الجنسية بين الرجل والمرأة -مهما يكن شكلها- هى فى صميمها علاقة اجتماعية، فالمجتمع يتوقع من كل رجل أن يكون على علاقة مع إحدى النساء فى فترة من فترات حياته، كما أنه يتوقع الشىء نفسه من المرأة. وعلاقة الجنس علاقة اجتماعية باعتبار أنها الأساس البيولوجى للحب والزواج والأسرة والعديد من الظواهر الاجتماعية الأخرى، ولهذا يمكننا القول بأنها علاقة ذات «محتوى». ولكن سوزان سونتاج -كما هو العهد بها دائمًا- تحاول الابتعاد عن المجتمع وعن المحتوى لتعبد الشكل والجمال الصرف، ولذا فهى تحاول أن تفرغ الجنس من كل ما اكتسب من محتوى رمزى وحقيقى عبر آلاف السنين، وهى تفعل ذلك بأن تعلى من شأن الشذوذ الجنسى وبأن تجعل التخنث واللواط والسحاق المُثُل العليا للعالم. فتخبرنا أن أرستقراطى حضارة الكامپ هم المخنثون، لأن الكامپ يُؤْثِر القيمة الجمالية على القيم الأخلاقية، ويُعلى من شأن الهزل على الجد، فالإنسان المخنث لا يمكنه أن ينتمى إلى

مجتمع جاد يحكم على نفسه بمعايير أخلاقية اجتماعية، فهو بالتالى رمز الانفصال الكامل عن أى قيمة أو مرجعية.

بعد هذا العرض المفصل لموقف سوزان سونتاج النقدى يرى القارئ أننى لا أتفق معها فكريًّا أو أخلاقيًّا، وأنا لا أتفق معها لأسباب عدة؛ أولها عدم التماسك الفلسفى لنقدها، فهى فى مقدمتها النظرية النقدية تبدى اهتمامًا متطرفًا بالشكل، ولكنها فى نقدها التطبيقى تظهر شغفًا شديدًا بالفنون التى لا شكل لها وهى ترفض المحتوى، وخاصةً المحتوى الجاد، ولكنها مع ذلك لا ترى مانعًا البتة من أن يكون المحتوى سوقيًّا مبتذلاً غير جدى. ولكن هذا لا يعنى أننى أطالب النقاد أن يكونوا فلاسفة متمرسين، كل ما أطلبه هو الوضوح، وأن يكون الناقد واعيًا بالتناقضات الناجمة عن نظريته النقدية، بل إننى أزعم أن أية رؤية فكرية ناضجة مركبة لا بد أن تحتوى على عدد من التناقضات، ولكن الديالكتيكى شىء، والاستقطاب شىء آخر، ولكننا إن دققنا النظر لوجدنا أنها سواء فى تركيزها الشديد على الشكل، ثم فى شغفها بالفنون التى لا شكل لها، فإن اهتمامها ينصب فى الانفصال عن القيمة.

فى مقدمة الكتاب الذى نعرض له قالت ناقدتنا: «إن كثيرًا من النقاد المؤمنين بالوحدة العضوية يقرون نظريًّا أن الشكل غير منفصل عن المحتوى، ولكنهم حينما يقومون بممارسة النقد يعالجون الشكل والموضوع كلاًّ على حدة». وهى محقة فيما تقول، ولكن هذا التعميم ينطبق عليها نفسها، فهى وإن كانت لا تؤمن بالوحدة العضوية، فإنها تؤمن بسيطرة الشكل على المحتوى، ورغم ذلك فكثيرًا ما تعالج المحتوى على أنه من الأفضل أن يطرح النقاد جانبًا الصيغة العضوية ويتبنوا بدلاً منها صيغة تبادلية، إذ أن الممارسة النقدية عَلَّمتْ كثيرًا من النقاد أن المحتوى يؤثر فى الشكل ويصوغه، وأن الشكل هو الآخر يؤثر فى المحتوى ويصوغه، ومع ذلك ينفصل الواحد منهما عن الآخر. ولعل الناقد المتقبل لهذا الانفصال والواعى به، أكثر قدرة من غيره على تخطيه، وعلى رؤية العمل ككل مركب تبادلى، أجزاؤه وعناصره منفصلة متصلة.

أما اعتراضى الثانى على نقد سوزان سونتاج فينصبّ على إخفاقها فى تطوير كثير من أفكارها؛ فمثلاً اكتشافها علاقة الأدب (والنقد) بالجنس، اكتشاف له جدته وطرافته، رغم اعتراضنا الأخلاقى عليه، وهو يختلف عن الصيغة الفرويدية القديمة، إلا أنها أبت أن تطور مفاهيمها بما فيه الكفاية، بحيث إن ما تقوله يعذبنا دون أن يشفى لنا غليلاً! بل إن دراستها الأساسية فى الجوانب الشكلية للأدب، ومفهومها لما تسميه تحول الأفكار إلى منبهات

محسوسة، وتحول الفنان إلى مجرِّب فى الفهم المحسوس، كل هذه القيم النقدية الجديدة - رغم جدتها وأهميتها - قُدمت على هيئة تلميحات ولم تتخذ شكل الأفكار المتكاملة المدروسة، ولكن لعل مفتاح فهم هذه الأفكار السريعة غير الناضجة هو محاولتها التوصل إلى فن منفصل تمامًا عن الحقائق الإنسانية والأخلاقية.

وفى النهاية، لعل ثمة مجالاً للتحدث عن أسلوبها هى نفسها، فهو يعد خير تعبير عن رؤيتها. فجملها قصيرة غير مترابطة، تشبه الحِكم والأمثال، وفى كل جملة أو مقطع فكرة واحدة، مستقلة إلى حدٍ كبير عن الأفكار التى سبقتها وتلك التى تأتى بعدها. بل إن بعض المقالات مقسمة إلى مقطوعات لها أرقام مسلسلة، وبين كل مقطوعة وأخرى اقتباس طريف من فيلسوف الكامپ الأول أوسكار وايلد. وهذا شكل وأسلوب جديدان يليقان بكاتبة تعادى التفسير والمنطق والعقل، وتحلم بعالم البراءة الأولى، وبأعمال فنية شفافة لا علاقة لها بالخير أو الشر.



دليل الناقد الأدبى

المعاجم بين مراكمة المعلومات وتحليلها

التصور الشائع بخصوص المعاجم والموسوعات فى العالم العربى، هو أنه كتاب مرتب ألفبائيًا، يحتوى على كمّ كبير من المعلومات (ويستحسن أن تكون آخر المعلومات!) عن موضوع ما، ولذا فتأليف المعاجم والموسوعات يدور حتى الآن فى إطار معلوماتى تراكمى محض، ومعظم الموسوعات العربية موسوعات معلوماتية تراكمية، تضم كل أو معظم المصطلحات الأساسية، وتعريفات دقيقة شاملة لها، تستند إلى التعريفات الواردة فى المعاجم «العالمية»! ولكن بعد قليل من التدقيق، سنكتشف أن المعاجم العالمية هى فى واقع الأمر المعاجم الغربية، الصادرة بالإنجليزية، والفرنسية، وأنها ليست عالمية، كما يُزعم وإنما غربية، وأن دقتها وشموليتها تعنى أنها تعبِّر عن وجهة النظر الغربية بدقة وبشكل شامل! فالمعلومات التى تُحشد لا تحشد من دون رؤية توجهها، وإنما تعبِّر عادةً عن وجهة نظر صاحبها (فهو قد لا يفتأ يُبقى ويستبعد بعض المعلومات، كما يؤكد بعض المعلومات ويُهَمِّش البعض الآخر).

إلى جانب ذلك سنجد أن الموسوعات المعلوماتية تفتقد تمامًا إلى الرؤية التحليلية والنقدية، إذ أن واضع مثل هذه الموسوعة يجعل همه نقل أكبر قدر من المعلومات للقارئ، وعادةً ما يركز على آخر ما وصله من معلومات، وهو فى محاولته هذه عادةً ما يُسرِّب المفاهيم، ولا يثير أية تساؤلات، ويُلاحَظ فى مثل هذه المعاجم غياب البُعد الفلسفى العميق، ففى أثناء عملية النقل عن المراجع الأجنبية - «بأمانة شديدة» - يميت المؤلف ذاته فلا يتوجه للافتراضات الفلسفية الكامنة، التى لا تحرص المراجع الأجنبية على إبرازها، لأنها مسلّمات بالنسبة لها؛ ولذا فمثل هذه الموسوعات لا تثير أية إشكالات ولا تطرح أية تساؤلات.

ويتميّز **دليل الناقد الأدبى** - للدكتور ميجان الرويلى والدكتور سعد البازعى - بأنه من أوّل

المعاجم (إن لم يكن أولها)، التى تحاول أن تتجاوز النموذج المعلوماتى وصولاً إلى نموذج أكثر تركيبية ورحابة، ومؤلفا الدليل يفعلان ذلك بوعى كامل، ويواجهان المشكلات الفلسفية الناجمة عن موقفهما، مثل مشكلة الذاتية والموضوعية، ويوضحان كل التضمينات الفلسفية لمثل هذا الموقف: «إننا فيما نعرضه نسعى إلى تقديم رؤية تفسيرية وتقويمية ما أمكننا ذلك، بعيدًا عن وهم الموضوعية من ناحية، وبعيدًا -قدر الإمكان أيضًا- عن المعالجة الأيديولوچية الفجة. ثمة معلومة يهمنا أن تصل كما هى، لكن ثمة رؤية حول هذه المعلومة يهمنا أن تصل أيضًا، وننطلق فى منهجنا هذا من قناعتنا -التى ربما استمددناها من بعض مادة الكتاب نفسه- بأننا إنما نخوض فى صناعة إنسانية تشكلها الآراء والرؤى، وتتمخض عن خصوصيات الثقافة وتحيزاتها، فالبنيوية والماركسية والتاريخانية وغيرها مفاهيم تشير إلى مناهج للبحث، ومعايير للحكم، محكومة هى الأخرى وبالضرورة بسياقاتها الحضارية والفكرية. مفاهيم لم يفصلها ذهن واحد، كما لم تتفصل على ذهن واحد، لأسباب كثيرة؛ منها أن هذا الذهن الواحد غير موجود، وإنما هناك أذهان كثيرة تتباين بتباين الأفراد، وتفاوت الثقافات، واختلاف أنماط الحياة السياسية والاجتماعية والاقتصادية؛ لذا كان من المفيد أخذ هذه التباينات بعين الاعتبار ما أمكن، أو كلما كان ذلك واضحًا، لكننا إذ نفعل ذلك لا نغفل ما تتضمنه المفاهيم هنا من قواسم إنسانية مشتركة تجعلها قابلة للتداول والإفادة».

ولهذا يحاول المؤلفان قدر استطاعتهما -فى عرضهما للمدارس الأدبية المختلفة- أن يغوصا ليصلا إلى بعض المسلّمات الفلسفية الكامنة، ففى معرض حديثهما عن البنيوية يقولان: «لم تَعُد النظرة «العلمية» إلى الأشياء نظرة جزئية تصل إلى معرفة «الكل» من خلال الجزء وخصائصه، فلا الجزء هو نفسه مع الكل، ولا الكل هو مجرد مجموع أجزائه فقط، بل الأهم هو «العلاقة» التى تسود بين الأجزاء، وتحدّد النظام الذى تتبعه الأجزاء فى ترابطها، والقوانين التى تنجم عن هذه العلاقة وتسهم فى بنيتها فى الوقت نفسه، فكل بنية هى لا محالة مجموعة علاقات تكوّن نظامًا معيَّنًا».

ثم يضعان هذه المقولة فى السياق الفلسفى العام للحضارة الغربية: «ظهرت البنيوية كمنهج ومذهب فكرى على أنها رد فعل على الوضع «الذرى» (من ذرة: أصغر أجزاء المادة)، الذى ساد العالم الغربى فى بداية القرن العشرين، وهو وضع تغذى من تشظى المعرفة وتفرعها إلى تخصصات دقيقة متعددة، تم عزلها عن بعضها البعض لتجسد من ثم (إن لم تغذِّ) مقولة الوجوديين حول عزلة

الإنسان وانفصاله عن واقعه والعالم من حوله، وشعوره بالإحباط والضياع والعبثية؛ ولذلك ظهرت الأصوات التى تنادى بالنظام الكلى المتكامل والمتناسق، الذى يوحد ويربط العلوم بعضها ببعض، ومن ثم يفسِّر العالم والوجود، ويجعله مرة أخرى بيئة مناسبة للإنسان».

ثم يوضح المؤلفان الميتافيزيقا الكامنة وراء مثل هذا الموقف: «ولا شك فى أن هذا المطلب هو مطلب «عَقَدى» إيمانى، إذ أن الإنسان بطبعه بحاجة إلى «الإيمان» مهما كان نوعه، ولم يُشبع هذه الرغبة ما كان وما زال سائدًا من المعتقدات الأيديولوچية، خاصةً الماركسية والنظرية النفسية الفرويدية، فقد افتقرت مثل تلك المذاهب إلى الشمول الكافى لتفسير الظواهر عامة، وكذلك إلى «العالمية» المقنعة، ظهرت البنيوية (ولعلها ما تزال) كمنهجية لها إيحاءاتها الأيديولوچية بما أنها تسعى لأن تكون منهجية شاملة، توحد جميع العلوم فى نظام إيمانى جديد، من شأنه أن يُفسِّر علميًّا الظواهر الإنسانية كافة، علمية كانت أو غير علمية».

ويمكن أن أستمر فى الإشارة إلى المناقب الأخرى لهذا العمل، مثل الجسارة الفكرية التى تتضح فى ترجمتهما كلمة «Deconstructionism» «بالتقويضية» بدلاً من «التفكيكية»، فالمصطلح الذى يقترحانه هو تعبير عن رؤيتهما الفلسفية العامة، وعن المفهوم الكامن وراء المصطلح، إذ أن العقل العربى حينما يترجم مصطلحًا غربيًّا فهو يترجمه حرفيًّا، بشكل موضوعى متلقٍّ، دون أن يصل إلى المفهوم الكامن وراء المصطلح، أما مؤلفا الدليل فينظران إلى المصطلح، ثم يصلان إلى المفهوم الكامن من خلال عملية تحليلية نقدية، غير متلقية تجعلهما يؤثران كلمة «تقويض» غير المباشرة وغير المألوفة على كلمة «تفكيك» المباشرة والمألوفة، وهما يسوقان الأسباب لاختيارهما هذا فيقولان: «إن التقويضية هى المصطلح الذى أطلقه چاك دريدا على القراءة النقدية، التى اتبعها فى مهاجمته الفكر الماورائى الغربى، إذ يصفه باستمرار بأنه «صرح» أو معمار يجب تقويضه. ولئن انطوى مفهوم التقويض على انهيار البناء، فإن إعادة البناء تتنافى مع مفهوم دريدا للتقويضية، إذ يرى فى محاولة إعادة البناء فكرًا غائيًّا لا يختلف عن الفكر الذى يسعى دريدا إلى تقويضه. وعلى الرغم من خصائص التقويضية هذه، إلا أن دريدا يصر على عدم ارتباط مشروعه بالهدمية والعدمية، بل يرى أن قراءته التقويضية هى عملية إيجابية (على ما تنطوى عليه هذه الإيجابية من مفارقة). والقراءة التقويضية هى قراءة مزدوجة، تسعى إلى تقويض ما تصل إليه من نتائج فى قراءة معاكسة تعتمد على ما ينطوى عليه النص من معان تتناقض مع ما يصرح به. تهدف القراءة التقويضية من هذه القراءة إلى

إيجاد شرح بين ما يصرح به النص وما يخفيه (بين ما يقوله النص صراحة وبين ما يقوله من غير تصريح). فى مشروع القراءة هذا تقوم التقويضية بقلب كل ما كان سائدًا فى الفلسفة الماورائية، سواء كان ذلك هو المعنى الثابت أم الحقيقة القارة أم «العلمية»، أم المعرفة أم الهوية أم الوعى أم الذات المتوحدة، باختصار كل الأسس التى يقوم عليها الخطاب الفلسفى الغربى، ويمكن القول بأن دريدا يسير على أثر كل من نيتشه وهايدجر، لكنه تجاوز ما قد نادوا به حينما وجده لا يختلف عما قالت به الميتافيزيقا الغربية عبر تاريخها».

إن اختيارهما مصطلح «التقويضية» بدلاً من «التفكيكية» هو تعبير عن رؤية فلسفية نقدية، تتجاوز التلقى الأمين السلبى، وصولاً إلى رؤية أكثر حيوية ونقدية وإبداعية (وفى نهاية الأمر أكثر عروبة وإسلامية، لأنها تستند إلى أرضية فلسفية مختلفة).

ويمكن أن ننوه بأسلوب الدليل البسيط الواضح، الذى لم يسقط فى الاختزالية أو التلغرافية (التى كان يدعو لها سلامة موسى على سبيل المثال)، وبعدم التزامه بلغة المعاجم، التى لا يمكن أن يستخدمها إلا من تبنى الرؤية المعلوماتية التراكمية السائدة، ويمكن أن نشير كذلك إلى قائمة المراجع (العربية والأجنبية)، والتى تتسم بالإيجاز، وبقدر كبير من الشمول، وبفهرس الأعلام والموضوعات، كما يمكن أن ننوه بخلو الكتاب من الأخطاء المطبعية إلا فيما ندر.

ولكن لا بأس من توجيه النقد إلى عمل يرفض التلقى الموضوعى السلبى للأمور ولعل أولى نقائص هذا العمل أنه لم يوضح بطريقة أكثر تبلورًا إنجازاته. فالعقل العربى (نتيجة لغرقه فى الموضوعية المتلقية والنماذج المعلوماتية) أصبح غير قادر على التعرف على الأعمال النقدية التأسيسية، التى تستند إلى رؤية مستقلة. إذ يتحول كل شىء فى هذا العقل إلى معلومات والمزيد من المعلومات، وأعتقد أن العمل سيفيد القارئ العربى بشكل أكبر لو أن المؤلفيْن وضحا له -بشكل أكثر تفصيلاً- منطلقاتهما الفلسفية والمنهجية، ثم ما يتصورناه إنجازاتهما.

ومن نقائص العمل الأخرى أنه لا يضرب الأمثلة؛ فالعمل يتناول أكثر الموضوعات تجريدًا، أى النظرية النقدية والمفاهيم الكامنة وراءها، والعقل الإنسانى يجيد التعامل مع المتعيِّن، ويحب ألا يتعامل مع المجرد والعام إلا من خلال المتعين والخاص.

ويُلاحَظ كذلك غياب البُعد الحضارى الاجتماعى فى هذا العمل، فعلى سبيل المثال يشير الدليل إلى ما يسميه المؤلفان «المغالطة الشكلانية»، أى عدم الاهتمام بالمعنى أو المحتوى،

ورفض الاعتراف بحضور العالم الثقافى خارج العمل الأدبى، وأن النظام الثقافى يحكم النظام الأدبى، وهو وصف دقيق للشكلانية، ولكن « رفض الاعتراف » هذا يتطلب تفسيرًا، والاكتفاء بتوضيح المفاهيم والإشكاليات الفلسفية دون الإشارة إلى سياقها الحضارى والتاريخى والاجتماعى يجعلها تبدو كما لو كانت مفاهيم مطلقة، أو جزءًا من عمليات فلسفية مجردة، لا علاقة لها بالواقع الإنسانى، أو بنشاطات الإنسان الأخرى.

وأخيرًا كان من الممكن أن يقوم المؤلفان بجمع كل المصطلحات التى قاما بنقلها إلى العربية، ولم يتم تناولها فى مداخل مستقلة فى مسرد بالمصطلحات، مثل: motifs الخيوط الناظمة -allegory التأويلات الرمزية- poetry of inclusion شعر الاستقطاب، ولربما زادت الفائدة لو أنه ناقش منطق الترجمة ذاته، ولكن بغض النظر عن الهَنات هذه، فإن هذا العمل عمل تأسيسى رائد، وقد صدرت طبعة ثانية من هذا العمل، أضاف إليها المؤلفان بعض المداخل الجديدة، كما طورا بعض المداخل القديمة، ولكن منهجهما فى البحث لا يزال كما هو، أى الابتعاد عن الترجمة الموضوعية السلبية المتلقية، وإدراك المفهوم الكامن وراء المصطلح، وترجمة المصطلح فى إطار هذا الإدراك، وتعريف القارئ العربى بتضميناته الفلسفية والجمالية.



مكتبة د. عبدالرحمن مصطفى
د. أحمد فاروق

النقد والحوار

دراسة فى كتاب ملامح وصور شعرية للدكتور عزت خطاب

لعل عنوان كتاب الدكتور عزت خطاب **ملامح وصور شعرية** من أدق العناوين التى اختارها ناقد لمجموعة كتاباته النقدية(*). أما الملامح فهى القسم الأول من هذا الكتاب، حيث يحاول الكاتب أن يرسى دعائم مذهبه النقدى ويوضحه لنا. وأما الصور الشعرية فهى القسم الثانى، وهى تطبيقات مختلفة لبعض القيم النقدية التى تبناها فى القسم الأول. ومثل هذا التقسيم يدل على الروح العلمية النقدية الحقة التى يتحلى بها ناقدنا، ففى تصورى أننا فى عالمنا العربى ننزع دائمًا إلى أحد منزعين متطرفين: نحو التنظير المجرد الذى لا يربطه رابط بالواقع، ومن هنا يصدر سيل الكتب عن المناهج الغربية المختلفة، وإما نحو كتابة دراسات تطبيقية لا ينتظمها إطار نظرى واضح. وكلا الاتجاهين ينطوى على محاولة للهروب من إصدار أحكام محدَّدة وواضحة، فالتنظير دون تطبيق لا يمكن الحكم عليه، أما التطبيق دون إطار نظرى فيفتقد إلى المقياس الذى يمكن أن نحتكم إليه.

أما دراسة الدكتور خطاب فيصدق عليها ما أسميه دراسة تطبيقية فى المنهج، أى أن

(*) د. عزت خطاب ملامح وصور شعرية (الرياض: دار العلوم ١٩٨٣م) وإخراج الكتاب جيد إن كان من ناحية الطباعة أو الذوق. وقد يكون من غير العادى أن يتحدث ناقد أدبى عن هذا الجانب فى دراسة يعرض لها، ولكن مستوى إخراج الكتب فى العالم العربى أخذ فى التدهور، وثمة إهمال من جانب كثير من الناشرين للجانب الفنى من الكتاب مما ينفر القراء منه ويفسد الذوق العام فى نهاية الأمر. ولذا أجد من الضرورى أن أنوه ببساطة الغلاف وأناقة العناوين الداخلية والزخارف المختلفة، وهما بساطة وأناقة يناسبان هذه الدراسة. والكتاب يكاد يخلو من الأخطاء الطباعية. كما أن فهرس المحتويات يقع فى أول الكتاب وهو – فى تصورى – المكان المنطقى. ولكن يمكن أن نأخذ على هذا الكتاب – وعلى الكتب المنشورة بالعربية عامة – خلوه من الفهرس الموضوعى، فمثل هذا الفهرس يسهل استخدام الكتاب بالشكل الأمثل.

يشرح الناقد منطلقاته النظرية ويبررها، ثم يقوم باختبارها عن طريق قراءات محددة لمجموعة من الأعمال الأدبية.

ويمكن القول: إن الدكتور خطاب فى منهجه النقدى ينطلق من منطلقات فلسفية/أدبية مترابطة تمام الترابط، سنضطر إلى تقسيمها كضرورة تحليلية وحتى يمكننا دراستها، ولعل السمة الأساسية فى هذا المنهج النقدى أن منطلقاته الفلسفية نسبية، وأنها تدرك نسبيتها، بمعنى أن الناقد يدرك تمامًا أن الحقيقة المطلقة أمر يستحيل الوصول إليه، وأن كل ما نطمح إليه هو أن نقترب منها قليلاً، من خلال إستراتيچيات عديدة ومناهج مختلفة، ولذلك نجد أن أسلوبه فى طرح أفكاره لا يأخذ شكل تلخيص فكرة ما، أو تقريرها بشكل مباشر، وإنما نجده يطرح أسئلة وتصورات بديلة، ثم يحاورها إلى أن يصل إلى الفكرة التى يود أن يقدمها للقارئ. ويجب أن نؤكد هنا أن نسبية الدكتور خطاب ليست نسبية مادية عدمية، بمعنى أنها لا تنطوى على إنكار كامل للحقيقة، وهى النسبية التى ينتهى إليها الموقف المادى، الذى يرى أن كل الأشياء فى حالة حركة، وأن كل القيم تتغير، وأن الإنسان - كما قال ذلك السوفسطائى القديم - لا يستحم فى النهر نفسه مرتين، وإنما هى نسبية إيمانية، تعود جذورها إلى التقاليد العلمية العربية الإسلامية، التى كانت تصدر عن الإيمان بأن فوق كل ذى عِلْمٍ عليم، وأننا مهما بلغنا من عِلْم فإن الله - من قبل ومن بعد - أعلم، ولذا فهى ليست نسبية ضيقة أو ضجرة، وإنما هى قانعة هادئة.

ومن منطلقات الدكتور خطاب الأخرى إيمانه بخصوصية التراث العربى، ولذا فهو ينصح قارئه ألا يستخدم المصطلحات الغربية، مثل الرومانسية والكلاسيكية «دون تحفظ أو تحديد أو تعريف»، لأن تطبيقها على شاعر عربى يستلزم نقلها من مجالها الحضارى الذى نشأت فيه وتأثرت به، إلى مجال حضارى مختلف. والإيمان بالخصوصية هو أيضًا إيمان بالنسبية (إذ أنه إذا كان لكل ظاهرة خصوصيتها، فهذا يعنى أنها لها قوانينها الخاصة).

والمنطلق الفلسفى الثالث (وهنا سنبدأ فى دخول مجال الأدب) هو نزعته الإنسانية، بمعنى أنه يرى أن الحياة الإنسانية الثرية هى الهدف من وجودنا فى هذه الدنيا، وأن الله تعالى لم يخلقنا عبثًا كى تكون حياتنا ألعابًا لا معنى لها، أو أشكالاً هندسية متسقة مع نفسها دون أن يكون لها هدف واضح، وإنما خلقنا كى نعبده، أى كى نحيا حياتنا كبشر تعلموا «الأسماء كلها»، قادرين على أن «يأمروا بالمعروف وينهوا عن المنكر». ومن هنا لا يخفى إيمانه

بأن الحياة شيء جاد، يجب أن يوظف الأدب فى خدمته، وهو لهذا لم يقنع بتقديم آرائه النقدية الجمالية الهندسية، وإنما أفرد مقالاً يحاول أن يترجم فيه فكره النقدى إلى فكر تربوى، فيطرح تصورًا لطريقة تدريس الشعر، ويوصى المدرس بألا يفرض تفسيره على الطلاب من موقع قوة، وألا يخضع النص للقواعد البلاغية اللغوية المحفوظة، التى تفتت النص إلى أجزاء، وإنما يجب عليه أن يبذل قصارى جهده فى تذوق النص الشعرى بصوتٍ مسموع أمام الطلاب، وأن يقبل فكرة تعدد التفسيرات للنص الواحد (ولنلاحظ هنا ارتباط القيم الجمالية بالقيم الأخلاقية الإنسانية). ومن الجدير بالذكر أن مثل هذا الموقف الملتزم لم يعد شيئًا مقبولاً فى الأوساط العلمية أو الأكاديمية فى الغرب، حيث انفصل الدين عن الدولة، وانفصلت الأخلاق عن كل مجالات الحياة. والدكتور خطاب بذلك يمارس خصوصيته العربية الإسلامية، ويا حبذا لو حاولنا أن نؤكد تقاليد علمية نابعةً عن حضارتنا وثقافتنا، ومناسبة لُمثُلنا ومشروعنا الحضارى، مختلفةً عن تلك التى سادت فى الغرب.

أما منطلقات الدكتور خطاب الأدبية الخالصة فيمكن أن نسميها توفيقية انتقائية، وهذه مرةً أخرى تعبير عن نسبيته المتأصلة. فالناقد المبدع -حسب تصوره- هو الذى «يعمق استجابة القارئ للتجربة التى يمثلها العمل الأدبى»، وكى يصل إلى ذلك قد يستعمل طريقًا أو أكثر، من الطرق التى ذكرها الدكتور خطاب، «أو ربما لا يستعمل أيًا منها»، ولكن المهم هو ألا يفرض على العمل الأدبى «مبادئ وأسسًا خارجةً عنه». ويعتقد البعض أن التوفيق والانتقاء أمور «غير علمية»، وأن العالم يجب أن يكون متسقًا مع نفسه ومع المنهج الذى يختاره، ولكنى أرى أن مثل هذا التصور فى واقع الأمر تصور غير علمى، إذ أنه يفترض أن ثمة قانونًا عامًّا ينطبق على جميع الظواهر فى جميع المجالات، ومن ثَمَّ يوجد منهج واحد لدراستها، وهذا أمر أصبح غير مقبول فى العلوم الطبيعية، فما بالك بالعلوم الإنسانية وفى النقد الأدبى بالذات، حيث نجد أن ما يميز العمل هو فرادته وليس العناصر المشتركة بينه وبين الأعمال الأخرى. إن الانتقائية والتوفيقية (طالما أنها ليست عملية تلفيق انتهازية وإنما عملية اختيار واعٍ لمنهج يتناسب مع الظاهرة) أمر حتمى، يتفق تمامًا والروح العلمية (بالمعنى العام للكلمة)، التى تحاول أن تتعامل مع الظاهرة وتدرسها على المستوى الملائم لها، لا أن تنظر إليها من علٍ.

وتظهر انتقائية الدكتور خطاب الإبداعية فى رؤيته للنص الأدبى، فهو ينظر إليه باعتباره «كلاً متكاملاً»، يكاد يكون منغلقًا على نفسه يحوى داخله كل العناصر اللازمة لتفسيره

وإدراكه، ولذا فهو يؤكد أن الفن مختلف عن الحياة، وأن الرؤية الفنية للواقع مختلفة عن الواقع ذاته، فالإنسان يعيش الحياة جزءًا جزءًا، لا ينفعل إلا بالجزء الذى يعايشه، فالحياة صيرورة لم ولن تكتمل، أما الفن فيقدم تجربة متكاملة يعايشها الإنسان ككل مركَّب، وانطلاقًا من هذا يرفض الدكتور خطاب أية محاولة لدراسة الهدف (النفسى أو الأخلاقى) من كتابة العمل الأدبى، وليس العمل الأدبى ذاته، كما يؤكد استقلالية العمل الفنى عن مبدعه، وهو استقلال يتضح أكثر ما يتضح فى أن العمل الأدبى يعيش «مدة أطول من الجيل الذى كتب فيه».

العمل الأدبى إذن كلٌّ متكامل مختلف عن الحياة، ولكنه ليس منفصلاً عنها، ومن هنا جاء تعريفه النص الأدبى بأنه «تجربة إنسانية جديرة بالمعرفة»، وهو فى هذا يعيد تمامًا تعريف الفن، وينظر إليه باعتباره محاكاة لفعل إنسانى (محاكاة وليس انعكاسًا)، أى أنه قد عدَّل (ولم يرفض تمامًا) الرؤية الموضوعية.

ثم يضيف الدكتور خطاب بُعدًا ثالثًا بتأكيده أهمية «القارئ الذى يحتاج إلى معرفة تلك التجربة»، كما أنه، كما بينَّا، يؤكد التزامه الإنسانى والأخلاقى فى قراءته للنصوص، أى أن توجهه النقدى أصبح الآن عمليًّا أو أخلاقيًّا، وهو توجه يعدِّل من التوجهين الآخرين؛ العمل الأدبى ككلٍّ متكامل، والعمل الأدبى كمحاكاة لواقع إنسانى.

وهو فضلاً عن كل ذلك لا يرفض البُعد التعبيرى، إذ يرى العمل الفنى كتعبير عن عواطف الكاتب؛ ولذا يرى أن «هم الناقد هو الغوص فى عمق التجربة (المتجسدة فى العمل الفنى)، ويتمثل تلك التجربة أصدق تمثيل».

العمل الفنى إذن كلٌّ مركَّب يعرف على أربعة مستويات، ولكن الناقد رغم رؤيته التركيبية يهمل إلى حدٍّ كبير البُعد التاريخى كمكون أساسى للعمل الفنى، فرغم اهتمامه بالخصوصية العربية الإسلامية، إلا أنه يظل اهتمامًا هامشيًّا، ولا يتحول إلى مقولة نقدية أساسية، ولا يظهر فى القراءات النقدية التى تشكل الجزء الثانى من كتابه، وأعتقد أن إنكار الزمان هو المسئول عن بعض نقاط القصور النقدية، مثل إهمال فكرة البناء، إذ يبدو أنه إذا أنكر العقل والزمان فإنه لا يجابه أبنية متكاملة مستمرة، وإنما يواجه أجزاء غير مترابطة متناثرة.

وإلى جانب هذه التوجهات الأربعة المتناقضة المتفاعلة، والمكملة لبعضها البعض، يؤكد الدكتور خطاب أهمية بعض العناصر الأدبية، مثل الأسطورة والرمز، ولكن أهم كل هذه

العناصر على الإطلاق بالنسبة له عنصر الصورة الشعرية. إذ يبدو أن هذه هى بؤرة اهتمامه النقدى والأداة التحليلية الأساسية (ومن هنا كان ظهورها فى عنوان الكتاب)، ولكن فكرة أساسية تنتظم كل هذه التوجهات والأدوات، وهى فكرة الوحدة العضوية، «فالأسطورة مثل الصورة الشعرية، ليست لها أية قيمة فى ذاتها خارج القصيدة، وإنما تكتسب أهميتها عندما تقوم بدورها الفكرى والحسى والجمالى فى بناء شعرى متكامل».

وهنا من حقنا كقرَّاء أن نسجل دهشتنا -إن لم يكن احتجاجنا- من أن الناقد لم يفرد فصلاً مستقلاً لتقديم أداته النقدية الأساسية، وهى الصورة الشعرية، فهو لم يعرِّفها ولم يعرِّف مزاياها وحدودها، وبالتالى ظل هذا المصطلح النقدى الأساسى بالنسبة له مبهمًا بعض الشىء.

إذا انتقلنا إلى الدراسات التطبيقية للمنهج، فسنجد محاولات واعية مبدعة لتطبيق كل أو بعض المنطلقات الفلسفية والنقدية التى أشرنا إليها، فكل فصل هو قراءة لنص أدبى أو أكثر، وهى قراءة لا تخضع لأية تعليمات خارجية، وإنما تهتم بالنص ذاته، وبالتالى فهى قراءة «ديمقراطية»، لأنها نسبية لا تفرض على النص شيئًا لا يوجد فيه، وإنما تستخلص منه هو ذاته النتائج، وعلى القارئ الذى يود أن يختبر هذه النتائج أن يعود للنص ذاته (ومن هنا أعتقد أنه كان ولا بد أن يورد الكاتب النصوص التى تعرض لها بالنقد كاملةً فى نهاية الكتاب دون تعليق منه). وهو ينحت إستراتيجية نقدية مختلفة لكل قصيدة، بحيث يتناسب المنهج - أو المناهج - والنص. فهو فى مقاله «الشرق فى قصيدة إنجليزية» يدرس النص فى إطار تاريخ الأفكار، ونجده يلجأ إلى المنظور المقارن فى «الشرق والغرب يلتقيان»، ويدرس «المصادر» فى مقال «تأثير متبادل»، ويقارن النصوص المختلفة من الأدب نفسه فى مقال «البُعد الصوفى»، أو «القارئ أمام الصورة»، وهو لا يكتفى فقط بعرض العموميات، وإنما يلتزم بقراءة تحليلية للنص، تحاول أن تتوجه إلى الكل والجزء، وفى معظم هذه الدراسات نجده يركز دائمًا على الصورة الشعرية، باعتبارها من أهم مكونات القصيدة إن لم تكن أهمها على الإطلاق.

ففى مقال «الشرق والغرب يلتقيان» يدرس نصين: واحدًا عن الأدب العربى، والآخر عن الأدب الإنجليزى من خلال «طريقة استعمال الصور الشعرية»، وفى تحليله لقصيدة إميلى ديكنسون، يقول: «ولا يمكن لأى شاعر أن يتحدث إلا عن طريق الصور».. وهكذا. ولعل اختياره الصورة الشعرية كمحك أساسى هو تعبير عن نسبيته أيضًا، فالصورة الشعرية شىء متعين، موجود خارج وعى الناقد، يمكن أن يحتكم من يشاء إليه.

ولينظر من يشاء من القُرَّاء إلى تحليل ناقدنا لبيت شعر من قصيدة للشاعر محمد هاشم رشيد:

يا إصبعًا تومئ نحو السماء   يا منبرًا للحق عالى البناء

حيث يتأمل الناقد فى صورة الإصبع، ودلالتها المركبة، وعلاقتها بمنبر الحق فى الشطر الثانى من البيت.

ولكن ناقدنا كثيرًا ما يضيع فى تفاصيل الصور، فيتعقبها ويرصدها ويحللها، دون أن يتوجه للبناء الكلى للقصيدة، ودون أن يتذكر أن الصورة -رغم أهميتها- توجد داخل سياق قد يثريها وقد يعدِّل منها، ويظهر ذلك الاتجاه فى تحليله لقصيدة صلاح عبد الصبور « الخروج »، حيث تتحول القصيدة إلى مجرد تعاقب للصور، وهو يفعل الشىء نفسه فى تحليله قصيدة أرنولد « على شاطئ دوفر ». إن بناء القصيدة هو جماع العلاقات بين عناصرها المختلفة، الذى يتجاوز هذه العناصر، أما الصورة فهى عنصر واحد وحسب؛ ولذا فنقد الدكتور خطاب يأخذ فى كثير من الأحيان شكل البقع اللونية الجميلة غير المترابطة. هذا على عكس تحليله لقصيدة نازك الملائكة « ميلاد نهر البنفسج »، فهو يفسر التجربة الشعرية هنا، لا من خلال الصورة، وإنما من خلال بناء القصيدة أيضًا، الذى يأخذ شكل الرحلة.

وإهماله البناء العام للقصيدة، أو القصيدة كسياق أساسى لكل العناصر الفنية الأخرى يظهر أيضًا فى بعض دراساته النقدية. ففى مقال « الشرق والغرب يلتقيان » يقارن قصيدة « تمبكتو » للشاعر الإنجليزى ألفريد تنيسون بقصيدة للشاعر السعودى منصور الحازمى، ويجد أن ثمة تشابهًا « فى طريقة استعمال الصور الشعرية »، إذ نجد الشاعرين يستلهمان الأساطير الماضية وقصص البطولات فى رسم صور العصر الذهبى للوجدان الشعرى، ولكن كل الشعراء تقريبًا يستلهمون الأساطير الماضية وقصص البطولات. فموطن التشابه إذن من العمومية بحيث لا يصلح كأساس للمقارنة، كما أن تعاقب الصور وتفاعلها مع العناصر الأخرى فى القصيدة (مثل القافية فى قصيدة الحازمى والبيت المشطر)، وليست الصور فى حد ذاتها هى التى تُكسِب القصيدة هويتها المحددة؛ ولذا فالناقد إن قنع برصد الصور فإنه سيقدم رؤية جزئية غير شاملة.

والدكتور خطاب نفسه فى الجزء الأول من مقال « تأثير متبادل » لا يقنع برصد الصور،

وإنما يتعامل معها داخل أطر أشمل، فهو يرصد مواطن التشابه بين صورتين وبين شاعرين؛ واحد عربى وآخر إنجليزى (امرئ القيس وتنيسون)، ولكنه يضيف أن صورة الثريا فى شعر امرئ القيس أساسية فى معلقته، بينما يجدها ذات قيمة زخرفية محدودة فى قصيدة تنيسون، وما يحدد ما إذا كانت صورة ما زخرفية أم أساسية هو علاقة الكل بالجزء، أى أن الناقد هنا تجاوز الصورة فى حد ذاتها، ولكننا نجده فى الجزء الثانى من المقال نفسه يتخلى مرةً أخرى عن هذا الإدراك للبناء، لنجد أنفسنا مرةً أخرى فى دائرة البقع اللونية الجميلة، إذ يقارن قصيدة كيتس «أنشودة عن جرَّه إغريقية»، بقصيدة عمر أبو ريشه «معبد كاجوراو»، وهو يتحدث عن «تأثر» الثانى بالأول.

مفهوم التأثر عند الدكتور خطاب يشبه مفهوم الصورة، إذ يتم إدراكه خارج فكرة البناء، مما يجعله شيئًا مجردًا، ويصبح من الممكن العثور عليه فى أى مكان، ففى تصوره أن توجه قصيدة أبو ريشه مختلف تمامًا عن توجه قصيدة كيتس، ولذا فالتأثر هنا قد لا يكون تأثرًا وإنما مجرد أصداء، وهذا أمر متوقع لشاعر يكتب قصيدة مشطرة بالفصحى فى القرن العشرين، من خلال مصطلح رومانسى عربى، لا بد أن يختلف اختلافًا جوهريًّا عن شاعر يكتب بالإنجليزية فى القرن التاسع عشر، مستخدمًا مصطلحًا رومانسيًّا إنجليزيًّا، فحينما يقول أبو ريشة:

طلبت فأعطى واشرأبت فانحنى ومشت ملامه

فإن مضمون ما يقوله يتحدد من خلال نبرة البيت المشطر، ومن خلال الثنائيات المتعارضة المتتالية، التى تسمع فيها أصداء شعر المتنبى وأبى تمام والزخرفة الإسلامية الهندسية، وحتى لو اعترفنا بأن أبو ريشة تأثر بكيتس، فيظل من الضرورى تحديد نوعية هذا التأثر، ومدى عمقه وشكله، وهى أمور لا يمكن التوصل إليها إلا من خلال دراسة البناء.

ولعل عزل الدكتور خطاب الصورة والتأثر عن البناء العام هو فى صميمه بحث عن ضرب من اليقينية، يكاد يكون مستحيلاً فى العلوم الإنسانية، فهو قد عزل هذين العنصرين حتى يتسما بالبساطة، فيمكن الإمساك بهما والتعرف عليهما وعزلهما. أما مفهوم البناء فهو مفهوم أكثر غموضًا وذهنية، إذ أن العلاقة بين العناصر المختلفة أمر نستخلصه نحن أما العناصر ذاتها فهى - على الأقل من الناحية النظرية - موجودة بشكل موضوعى! أقول من الناحية النظرية، أذ أنه من الناحية الفعلية تتداخل الأمور كلها، ويتحد معنى الصورة ودلالتها ومدى

عمق الأثر أو سطحيته، من خلال رصدنا علاقة كل منهما بالبناء. ولا شك فى أن الدكتور خطاب يبحث عن هذه اليقينية؛ لأنه يتحلى بروح علمية حقة وتواضع حقيقى، يجعلانه يحجم عن التعميم الذى لا يستند إلى شواهد وأدلة واضحة. ولكنى أرى أن من الواجب ألا يبحث الدارس عن مستوى من اليقينية أعلى مما يسمح به موضوع الدراسة، وهو إن فعل يكون قد تخلى عن إحدى القواعد الأساسية للرؤية العلمية، حيث يتحدد المقياس من خلال علاقته بالشىء الذى يُقاس.

ولكن كل هذه التحفظات لا يمكن أن تقلل من قيمة هذا العمل النقدى الهام، ولا أن تنقص من قيمة إنجازاته العديدة، سواء فى طرح الأسس الفلسفية/الأدبية، أو تطبيقها من خلال تحليل النصوص العربية والغربية، أو مقارنتها. وهنا يجب أن أنوِّه بسمة أساسية وإنجاز أساسى أيضًا فى نقد الدكتور خطاب، وهو أنه يتحرك بسهولة ويسر شديدين بين الأدبين العربى والغربى، وأنه يتبع منهجًا نقديًّا واحدًا، بل ويستخدم مصطلحًا نقديًّا واحدًا متميزًا فى تناوله للنصوص العربية والغربية، وهو بذلك لا يرتدى قبعتين مختلفتين (إن أردنا استخدام المصطلح الإنجليزى!)، أو لا يرتدى قبعة ثم عمامة (إن أردنا نحت مصطلح خاصٍ!)، وإنما ينظر للنصوص بالمنظار نفسه ويخضعها للمقاييس نفسها. وهو يمثل بذلك الناقد العربى الحديث بمعنى الكلمة، الذى عرف أدبه وتراثه، ثم قام بالتعرف على المدارس النقدية والغربية، ووجد أن إحداها - مدرسة النقد الجديد التى ظهرت فى الأربعينيات فى الولايات المتحدة - قد طرحت مقولات نقدية، تتسم بالجدة والعمومية فى الوقت ذاته، وبالتالى يسهل تبنيها دون أن يضطر إلى لىّ عنق النصوص العربية. ولكنه تبناها بعد أن عدل منها وأسقط بعضها، فقد تبنى مفهوم قراءة النصوص النقدية ومفهوم الصورة، ولكنه أسقط -على سبيل المثال- مفهوم المفارقة paradox ومفهوم الأيرونى irony أو المفارقة الساخرة، وهى مفاهيم فى تصورى مرتبطة بأزمة الحضارة الغربية، كما أنه تبنى مفهومًا أخلاقيًّا إنسانيًّا للأدب (لعل مصدره هو رؤيته الإيمانية)، قد لا يوافق عليه بعض أولئك النقاد الجدد، ثم أخيرًا أبدع من كل هذا منهجًا ومصطلحًا، لا يمكن ردهما إلى مدرسة نقدية محددة.

❁ ❁ ❁

ألف ليلة وليلة

فى رؤية فريال غَزُّول النقدية والبنيوية

كتاب **ألف ليلة وليلة** - الذى كتبته بالإنجليزية الدكتورة فريال غزول - عمل جاد وخلاق ورائد، فهو محاولة لتقديم قراءة جديدة لعمل أدبى عربى مألوف لنا جميعًا، كتبت عنه بعض الدراسات من وجهة نظر تقليدية، تحاول تقييمه وتصنيفه من خلال تحليل مضمونه وأحيانًا شكله، ولكن كتاب الدكتوره فريال غَزُّول يحدد أهدافه ووسائله بطريقة مغايرة كل المغايرة.

ويضم الكتاب ثمانية فصول، عرضت المؤلفة فى الفصل الأول منها منهج الدراسة، وتناولت فى الفصل الثانى ما تسميه القوى والعناصر الأساسية فى النص، وبعد ذلك قامت بتجريد الخط الأساسى للقصة الإطارية (قصة شهريار وشهرزاد)، وقد قسمتها إلى أربعة أقسام، مسجلة أن سمتها الأساسية هى الثنائية، فكلٌّ من شهريار وأخيه شاه زمان - على سبيل المثال - ملك يحكم مملكته فى سعادة بالغة، ثم يمر كلاهما بتجربة مريرة. ولذا يمكن القول: إن شهريار وأخاه هما بمثابة الصوت والصدى. وكذلك تتمثل هذه الثنائية فى علاقة شهرزاد بأختها دنيازاد، ثم تذكر المؤلفة أشكالاً مختلفة لهذه الثنائية، وتربط بينها وبين بعض الظواهر اللغوية، «فالتزاوج بين الشخصيات يشبه الترادف، أما على مستوى أحداث القصة، فإنه يصبح تكرارًا. وتتناول المؤلفة فى الفصل الثالث ما تسميه الشفرات الثلاث للقصة الإطارية، وتعالج الفصول الرابع والخامس والسادس ديناميات السرد القصصى الدائم، ففى الفصل الرابع تتناول الباحثة قصة «الملك عمر النعمان وولديه شركان وضوء المكان»، وفى الفصل الخامس تتناول قصص الحيوان فى **ألف ليلة وليلة**، منبهةً إلى أنها تؤدى وظيفة التشبيه، وتتناول فى الفصل السادس الذى يحمل عنوان «الاستعارة الحلزونية» قصة سندباد، وتقدم فى الفصل السابع دراسة لقصص العفاريت، وتبين مدى تشابهها مع القصة الإطارية، ثم توجز المؤلفة ما وصلت إليه من نتائج فى الفصل الأخير.

وتقرر المؤلفة فى المقدمة أن الغرض من كتابتها هذه الدراسة ليس إصدار حكم قيمى، بل إنارة هذه الظاهرة المراوغة التى تسمى « الأدب »: إن تحليل النص سيساعدنا على فهم ما سماه ياكوبسون: « أدبية الأدب ». أى هذه الخاصية التى يجعل من حديثها أدبًا، وعبارة « أدبية الأدب » غامضة، وواضحة فى الوقت نفسه، ويبدو أنها -فى سياق النقد البنيوى- تفترض أن الأدب « رسالة متمركزة على نمطها الخاص فى التعبير» على حد قول ياكوبسون، بل إن المؤلفة ترى - على مستوى من المستويات - أن الأدب ليس هو إلا محاكاة للأدب، وأن شهرزاد تحاكى المحاكاة، وأن **ألف ليلة وليلة** « إنما هى قصة عن عملية القص ذاتها »، إنها عمل يعبِّر عن بويطيقا غريبة، حيث لا يقلد الفن الطبيعة، بل يحاكى الفن نفسه، ويتكرر هذا الموضوع فى الدراسة التى نعرض لها، على نحو يخيل للمرء معه أن معظم شخصيات هذا العمل إنما هم نقاد بنيويون لا همَّ لهم إلا التأمل فى الأدب وفى فن الرواية!

والقضية التى نواجهها هنا هى: هل النص الأدبى تعبير عن واقع ما أو هو محاكاة له؟ (ولنعرّف هذا الواقع بأية طريقة نريد، ولنعرف قوانين هذا التعبير أو هذه المحاكاة بالطريقة التى نشاء)، أم أنه تعبير دائرى (وفكرة الاستدارة فكرة أثيرة لدى المفكرين والنقاد البنيويين)، يلتف حول نفسه: أدبية الأدب، قصصية القصة، أو أسطورة الأساطير، التى يحاول ليفى شتراوس أن يصل إليها، ولكن لِمَ لا نقول « الفن للفن ». رغم ابتذال المصطلح بكثرة طرحه فى مكانه وفى غير مكانه!، حتى نربط بين الخاص والعام؟ وإذا نحن قبلنا التعريف الذى يرى أن الأدب محاكاة للمحاكاة، فهل سنتمكن بذلك من تفسير الأعمال الأدبية الأخرى؟ هل « هاملت » فى كُليتها مسرحية عن الفن الدرامى؟ وهل « منين أجيب ناس » لنجيب سرور مسرحية عن بناء الموال الشعبى، أم أنها تعبير فنى عن واقع إنسانى يشكل الموال الشعبى مكونًا من مكوناته الفلسفية والفنية الأساسية؟ هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى، إذا كان الأدب محاكاة للأدب، وإذا كان النقد الأدبى يتعامل مع أدبية الأدب بالدرجة الأولى، فهل يمكننا أن ننقذ الأدب من أن يتحول إلى مجرد « لعبة »؟

ومن الواضح أن المؤلفة - لحسن الحظ - لا تلتزم كثيرًا بحكاية « أدبية الأدب » هذه، فهى فى دراستها العظيمة هذه تتجاوز هذه القيود المنهجية التى فرضتها على نفسها، لتتعامل مع مواد وقضايا ليست لها علاقة مباشرة بالأدب، ففى حديثها عن الخط الأساسى فى بعض القصص، تصفه بأنه يؤدى إلى لعنة، ثم زوال هذه اللعنة. ثم تضيف قائلة: إن النمط يدل على وجود صدى

من الأساطير السامية. وفى حديثها عن العلاقة بين شهريار وشهرزاد تشبهها بمبدأ «الين واليانج» فى الرؤية الصينية للكون، فهما مبدآن يتعارضان، لكن الواحد منهما يكمل الآخر.

كما تخرج المؤلفة - فى حديثها عن وظيفة ألف ليلة وليلة - عن إطار أدبية الأدب، فتتحدث عن النفس الإنسانية (هذا الكيان الذى نفتقده كثيرًا فى الأعمال النقدية البنيوية)، إذ أنها ترى أن النص لا يؤدى إلى الكاثارثيس (التطهير)، بل إلى الكاليكسيس (تركيز الطاقة النفسية)، وتقرر المؤلفة أن من الواضح أنه يتم التعبير عن بعض العواطف من خلال **ألف ليلة وليلة**، وعلى وجه الخصوص العواطف النابعة من الغرائز العدوانية، المرتبطة بالمحرمات، ولكنه على الرغم من التعبير عنها، لا يتم «تطهيرها» بالمعنى الأرسطى، بل العكس هو الصحيح، إذ أنه كلما يتم الإفصاح عن هذه العواطف يُطالَب بالمزيد من الإفصاح، فالمستمع أو القارئ يستثمر طاقته فى القص، تمامًا مثل شهريار! ومن أجل أن تتوصل المؤلفة إلى تعريف دقيق لوظيفة النص. فإنها تمضى فتشبه أثره فى القارئ بأثر الزار، وهو - كما تقول - نشاط إنسانى تشترك فيه النساء أساسًا، وتلبس فيه المريضة ثوب العروس (وهذا ينطبق على المرضى الذكور أيضًا)، أما الشيخة فتغير ملابسها حسب الشخصيات التى تتقمصها، وصورة حلقات الزار المجازية هنا صورة طريفة، غير مستقاة من عالم الأدب، ويبدو أن شهريار هو المريض الذى عُقد حفل الزار من أجله، أما شهرزاد فهى ولا شك «الشيخة» التى تسأل أولاً عن طبيعة مرض الملك، ثم تمضى فتقص عليه عددًا لا نهائيًّا من القصص، وهذا يوازى تغيير الشيخة ملابسها. وتنبهنا المؤلفة أيضًا إلى أن عنصر التضحية أساسى فى الزار، إذ عادةً ما يضحَّى بديك أبيض أو أسود، وهذا الجانب فى الزار يذكرنا باستخدام اللونين الأبيض والأسود فى **ألف ليلة وليلة**، ويذكرنا بأن شهرزاد الشيخة هى أيضًا الضحية.

وكل هذه الآراء لها طرافتها ودقتها، وقد نتفق أو لا نتفق معها، ولكنها تبين أن المؤلفة لا تقف على مستوى أدبية الأدب وحسب، بل تتخطاه لتذهب إلى عالم الأساطير، أو عالم السحر، أو عالم النفس الإنسانية، لتأتى بتفصيلات تنير لنا النص من ناحية البناء ومن ناحية الوظيفة. وحركتها هذه بين عالم الأدب وعوالم أخرى، هى أكبر دليل -وكأننا نحتاج إلى دليل- على أن الأدب ليس ملتفًّا حول نفسه، وأنه لا يحاكى نفسه، بل يحاكى عالم الإنسان بكل تركيبيته وغموضه.

ولكن من الغريب أن النقد البنيوى، الذى يصر على أدبية الأدب، وعلى التعامل مع

النصوص وحسب، بوصفها «كلاً مستقلاً بذاته» كما تقول المؤلفة، يصر أيضًا على أن النص الأدبى ليس هو الهدف النهائى من العملية النقدية، إذ تقول المؤلفة: إن النص، إن هو إلا حالة أو مثال بين عمليات معينة، يمكن أن يجدها المرء فى نصوص أخرى وفى نظم أخرى للاتصال، وتتسم هذه العمليات بأنها تجمع بين ملكات الإنسان الفنية واللغوية، وفى هذا انتقال حاد من النص فى حد ذاته، إلى النص بوصفه تعبيرًا عن مجردات، مثل الوجدان الشعبى (دون ذكر لشعبٍ بعينه) أو «العقل الجمعى»، أو نظم الاتصال التى أشرنا إليها، وأحيانًا يصبح الهدف هو محاولة لفهم تركيب عملية القص (فى النص)، أو فهم وجه من وجوه النشاط الأدبى بشكل عام. وبغض النظر عن الهدف المعلن، فإن النقد البنيوى يتسم بدرجة عالية من التجريد. ويبدو أن البنيوية تطمح إلى الوصول إلى درجة عالية من اليقينية والدقة العلمية، تحققها عن طريق الوصول إلى مطلق ما (قانون السرد - قواعد القصة - الأساطير التى يشبه بناؤها بناء عقل الإنسان - الثنائيات المتعارضة)، وهى مطلقات ليس لها وجود خارج عالمنا، ولذا فهى تكاد تصبح تعبيرًا عن ضرب من ضروب الحلولية المادية إن صح التعبير.

ويتجلى البحث عن اليقينية فى فكرة النموذج، وهو الهيكل التصورى للعلاقات السائدة فى الواقع أو فى جوانب منه، وهو هيكل يهدف إلى إيضاح هذا الواقع وتسهيل عملية إدراكه. وفكرة النموذج فكرة أساسية فى هذه الدراسة، وثمرة مباشرة لأهدافها التحليلية، وقد ظهرت بوصفها محاولة لحل قضية أساسية تواجه الباحثين، وخصوصًا فى العصر الحديث، هى قضية العلاقة بين تراكم الحقائق والواقع التى لا تنتهى من جهة، والحدس والفروض النظرية التى لا تنتهى من جهة أخرى. وأنا من المؤمنين بأن النموذج العقلى الذى يتم تجريده من التفاصيل والتجارب السابقة أداة تحليلية مهمة، شريطة أن ننظر إليه على أنه مجرد أداة لفهم الواقع، تأخذ شكل إطار أو فرضية احتمالية، قريبة الاحتمال، وهذا الجانب الاحتمالى للنموذج الشكلى هو محاولة لحل الاستقطاب بين التفاصيل المتناثرة والفرضيات المتكاملة (وبين الموضوع والذات). إن النموذج هنا يعد أداة تفاعلية، لأنه منفتح على كلٍّ من الواقع والنظرية، وبسبب احتمالية النموذج لا يمكن افتراض أنه متماثل مع الواقع، وإنما هو - كما قلنا - مجرد إطار.

ولكن يبدو أن الفهم البنيوى للنموذج أو للبناء - الذى يتم استخلاصه من التفاصيل - يختلف كثيرًا عن الموقف التفاعلى الذى أشرت إليه، إذ يتشيأ النموذج ويصبح (مثل معظم الظواهر التى تدخل عالم البنيوية) ملتفًا حول نفسه. فيقترح ليفى شتراوس مثلاً أن من الممكن

إخضاع النموذج - بعد تجريده - للعمليات العقلية المختلفة لاستخراج علاقات (شكلية - منطقية) جديدة ممكنة، نقوم بالبحث عنها بعد ذلك فى الواقع، بل إنه يرى إمكانية صياغة النموذج بطريقة رياضية، أو طريقة مبسطة فتقسم كل عناصر النماذج إلى سالب وموجب (فيما يسمى «الثنائيات المتعارضة - binary oppositions»). ويفترض ليفى شتراوس أن ثمة نموذجًا أكبر (مطلقًا) أو سيناريو كاملاً (بالمعنى الكمى والكيفى) يتحقق بشكل جزئى فى جميع المجتمعات، حتى إنه عبَّر ذات مرة عن رغبته فى أن يتوصل إلى جدول يشبه جدول مندليف لتصنيف المواد (وهو الجدول الذى تم عن طريقه التنبؤ باحتواء الطبيعة على مواد لم تكن معروفة للعلماء، ثم تم اكتشافها فيما بعد). هذا الجدول يضم كل عادات البشر، حقيقية كانت أم خيالية، موجودة أمْ ممكنة، وستصبح مهمتنا بعد ذلك أن نراقب المجتمعات، لنرى أى نوع من أنواع السلوك (نعرفه نحن مقدمًا من خريطتنا الصرفية) يتبناه هذا المجتمع أو ذاك، وبذا يصبح التنبؤ بالسلوك الإنسانى ممكنًا.

ولقد كان هذا هو حلم بعض العلماء فى القرن التاسع عشر، وهو حلم متسق مع النزعة الآلية فى المجتمعات الصناعية، وخصوصًا الرأسمالية منها، ولكننا لحسن الحظ بدأنا نكتشف أن هذا الحلم ليس إلا «كابوسًا»، وأنه - علاوة على ذلك - مستحيل التحقق، ولذا ففكرة النموذج اكتسبت البُعد الاحتمالى الذى تحدثنا عنه، وتحول النموذج من المثل الأعلى والغاية إلى مجرد الإطار والوسيلة.

وحينما يتكلم علماء الاجتماع الآن عن «المجتمع التقليدى» أو «المجتمع القبلى»، فإنهم يتحفظون المرة تلو الأخرى، ويؤكدون أنهم يدركون أن النموذج ليس هو الواقع (هذا الاتجاه هو نتيجة الضربات التى سددت لفكرة السببية البسيطة، التى سادت العلوم الطبيعية والإنسانية فى القرن التاسع عشر، والتى انحسرت عن العلوم الإنسانية مع أواخر القرن بظهور ماكس ڤيبر، ثم بدأت - وهذا هو المدهش - تنحسر عن العلوم الطبيعية ذاتها، فالحديث هناك الآن هو عن عدم التحدد وعن التعريفات الإجرائية)، وإذا كان الأمر كذلك بالنسبة للعلوم الإنسانية بل والطبيعية، فإننا حينما نصل إلى عالم الأدب تصبح علاقة النموذج بالتفصيلات أكثر توترًا. فتفصيلات الواقع (الاجتماعى أو التاريخى أو الطبيعى) أكثر خضوعًا للقوانين العامة من تفصيلات العمل الأدبى، بل إننا فى تعاملنا مع العمل الأدبى لا نحاول أن نعرف القانون العام الذى يحكم العمل، بل ندرس هذا التفرد، كما أننا فى الدراسات الأدبية يهمنا كلٌّ من الظاهر

والباطن، فالباطن وحده مجرد ولا لون له، وهو يعطينا صورة ناقصة ومشوهة، مثلما أن الظاهر وحده خادع، والتفصيلات المحسوسة وحدها مضِّلَّة.

وإذا كان ليڤى شتراوس يُخضع الأساطير لقوالبه المطلقة ونماذجه الرياضية، فإن النقد الأدبى البنيوى يقوم بعملية مماثلة، حين يتناول الأعمال الأدبية، إذ يقوم الناقد البنيوى بعملية تبسيط النص الأدبى، ويستبعد التفصيلات المثيرة للأعصاب وللجدل (بالمعنى الفلسفى). ومما لا شك فيه أنه لا يمكن إدراك الواقع دون تبسيط، ولكن لا يعقل أيضًا أن نبسط الواقع إلى أن نصل إلى الهياكل العظيمة التى لا تتغير، لأننا بذلك نكون قد أفقدنا النص حياته وخصوصيته. ويمكننا أن نوضح هذه النقطة بدراسة حديثين نبويين شريفين عن علاقة الإنسان بالحيوان (أو عن علاقة الإنسان بالطبيعة).. قال رسول الله -صلى الله عليه وسلم-: «عُذبت امرأة فى هِرَّةٍ، حبستها حتى ماتت فدخلت فيها النار، فلا هى أطعمتها وسقتها إذ هى حبستها، ولا هى تركتها تأكل من خشاش الأرض». أما الحديث الثانى فهو قول رسول الله - صلى الله عليه وسلم -: «بينما رجل يمشى، فاشتد عليه العطش، فنزل بئرًا فشرب منها ثم خرج، فإذا هو بكلب يلهث، يأكل الثرى من العطش، فقال: لقد بلغ هذا مثل الذى بلغ منى، فملأ خُفَّه ثم أمسكه بفيه، فسقى الكلب، وشكر الله له، فغفر له. قالوا: يا رسول الله، وإن لنا فى البهائم أجرًا؟ فقال: فى كل ذات كبدٍ رَطْبةٍ أجر» (أى كل حى من الحيوان والطير وغيرهما).

لو حاولنا تطبيق النموذج البنيوى، الذى يحاول تجريد البنية الكامنة وحسب، فإنا سنصل إلى العناصر التالية:

امرأة - قط - جوع - زيادة الجوع - موت - جهنم.

رجل - كلب - عطش - سُقيا - حياة - جنة.

إنسان - حيوان - غياب - فعل - نتيجة مادية - نتيجة روحية.

فاعل - مفعول - فعل - نتيجة.

سبب - نتيجة.

ويمكننى الحديث عن التعارضات الثنائية بين الحديث الشريف الأول والثانى (وأفعل أحيانًا شيئًا من هذا مع أطفالى وطالباتى، لطرافة هذا التدريب وجِدَّته)، أو عن بنية الفعل

والفاعل (أو ربما المضاف والمضاف إليه أو الكناية، على أساس أن علاقة السبب بالنتيجة علاقة تجاور)، وهذه نتائج لها طرافتها بل وأهميتها، ولكننى لو توقفت عند هذه النتائج ولم أزد، فإننى أكون كمن يلعب لعبة مدهشة (وأكون مثل «ميت بن نعسان»، الذى لا يحلل ولا يستوعب!)، ولكن النموذج البنيوى يفرض هذا على المحلل، خصوصًا إذا تبنينا وجهة النظر البنيوية، القائلة بأن اللغة هى التى تتكلم من خلال الإنسان، وأن الذات الإنسانية (الواعية) ليست إلا جزءًا من بناء شامخ يتحرك من خلالها، وما الذات سوى مجرد حامل ترتكز عليه البنية أو البنيات[1]. (يتنبأ فوكوه باختفاء ظاهرة الإنسان كليةً؛ لأنها ظاهرة غير ذات بال، بل إنها نوع من أنواع التصدع فى النسق الكونى الطبيعى، وهو يهاجم سارتر؛ لأنه يدافع عن الواقع الإنسانى التاريخى، ويتحدث ألتوسير عن تاريخ يتحرك دون ذات تاريخية فاعلة[2]، كل شيء مبنى للمجهول - إن أردنا استخدام مصطلح بنيوى).

وحينما يتكلم النموذج مستقلاً عن الذات الواعية، فإنه يطرح علينا الأسئلة التى يريدها هو، لا الأسئلة التى نود أن نطرحها نحن على أنفسنا وعلى غيرنا وعليه، ولذا فإننا إذا نظرنا إلى الحديثين الشريفين السابقين، ونفضنا عن أنفسنا النموذج، فإن سؤالنا -بوصفنا مسلمين- يكون عن علاقة المسلم بالطبيعة وبالكون، أما بوصفنا نقادًا أدبيين فإننا نتساءل: لِمَ المرأة والهِرَّة، والرجل والكلب؟ ولِمَ الربط بين السُّقيا والجنة والجوع وجهنم؟ بل إننا لننظر إلى بقية الحديثين الشريفين لتكتمل الصورة؛ فالحديث عن الهرة يتصل بإمكانية إطلاق سراحها كى ترعى فى خِشاش الأرض، فعلى الرغم من أن الحديث فى بنيته المجردة ينتهى فى جهنم، فإنه فى نصه ينتهى فى الهواء المطلق. والحديث عن الرجل والكلب ينتهى إلى الجنة من ناحية البنية، ولكنه فى النص المتعين ينتهى بتوجيه جماعة المسلمين سؤالاً إلى الرسول، فى دهشة لعلمهم بإنسانية الإسلام، عما إذا كان لنا فى البهائم أجر، فتأتيهم كلمات الرسول حاسمة مطمئنة. والحديث الأول قصصى، أما الحديث الثانى فيبدأ بشكل قصصى، ثم تتسلل عناصر الدراما داخل القصة، ثم ينتهى الحديث بشكل درامى مباشر بالحوار بين المسلمين والرسول.

كل هذه العناصر العامة الفنية والأخلاقية يهملها النموذج البنيوى، وقديمًا قال بلوتارخ: حينما تطفأ الشموع فكل النساء جميلات. وهذا حق، ولكنه أيضًا باطل، والمسألة تتوقف على المستوى الذى يتعامل به المرء مع الحقائق والنساء، فقول بلوتارخ حق فى بعض الوقت وحسب، وفى بقية الأوقات تصبح الشموع مهمة، بل وفى غاية الأهمية، وحينما كان الملك على

فراش الموت، فى قصة لأناتول فرانس، وطلب من كبير العلماء أن يلخص له التاريخ والفلسفة وكل المعرفة، تفضل هذا شاكرًا بإعطائه المبدأ البنيوى الكامن فى تجارب الإنسان والإنسانية: «لقد ولدوا ثم تعذبوا ثم ماتوا». وقد صدق كبير العلماء ولا شك، بل يمكننا أن نحول هذا القول إلى جدول يشبه الجداول البنيوية الرهيبة:

ولادة - عذاب - موت

ثم نضم العذاب والموت فى اصطلاح واحد «سالب»، والولادة نرمز لها بموجب، فتصبح البنية الأساسية كما يلى: (+ -).

تصبح البنية إذن هى الصمت، ولكن كبير العلماء يعرف -ونحن أيضًا نعرف- أنه حينما يكون الملك على فراش الموت فليس هناك متسع من الوقت، الدلالات المستقاة من الصمت أكثر من تلك التى تُستفاد من اللغة والكلام، وإلا فماذا بوسعنا أن نفعل أمام الزائر الأخير، أمام هذا الشىء الذى يأتى للفقير والشاة؟ إن كل التفاصيل تبهت، بل وتختفى وتتجرد من كل شىء، ونصل إلى الحد الأدنى الذى لا خلاف عليه، ولكنَّ بين الولادة والموت مشوارًا طويلاً وعذابات متنوعة، وأفراحًا لا حصر لها ولا حد.

فى كثير من الأحيان يفرض النموذج البنيوى على المؤلفة لغته وأسئلته، فتحاول أن تصل إلى البنى المجردة للأعمال الأدبية، فتشير إلى أن قصة سندباد تتبع هذا النظام:

الرحيل - التصعيد - العودة.

وتعقد مقارنة بين رحلة سندباد والقصص الشعبى على النحو التالى

رحلة سندباد: فقدان للتوازن + توازن + فقدان للتوازن.

القصة الشعبية: توازن + فقدان للتوازن + توازن.

وقد أشرنا من قبل إلى الخط القصصى الأساسى، الذى استخلصته من القصة الإطارية **لألف ليلة وليلة**، وهى تهتم كثيرًا بقضايا مثل علاقة القصة بالقاص والقصاص بالقصة، ففى حديثها عن السندباد تقول: إن خصوصيته تنبع من امتزاج القاص ببطل القصة، وهذا هو جوهر **ألف ليلة وليلة**، قابلية كلٍّ من الحياة والقصة لتبادل مواقعهما، وتؤكد فى مكان آخر من

الدراسة أن خصوصية سندباد تنبع من أنه القوة المحركة وراء الأحداث فى القصة؛ فازدواجيته داخلية، والتوتر الحقيقى ليس بين الإنسان والطبيعة أو الفرد والمجتمع، بل هو فى الوحدة المنشطرة.

ومن الواضح أنها تدير ظهرها لكلية النصوص المتعينة، وتقنع بالبحث عن مجردات، وأقول مجردات[٣]، لأنها تتجاهل كثيرًا من التفاصيل فى النص، حتى تصل إلى قوانين عامة، يمكنها عن طريقها تصنيف القصص، واستخلاص البناء الكامن يساعد -ولا شك- على هذه العملية، لأننا لو بقينا على مستوى المضمون أو الشخصيات أو البناء الظاهر، فإننا نخفق فى مقصدنا، ولكن عملية التصنيف فى العلوم الطبيعية غيرها فى الأدب، فتصنيف العمل الأدبى عملية تمهيدية، لا بد أن تترجم نفسها إلى عمل نقدى ينير النص نفسه.

ولعل المؤلفة لو نفضت عن نفسها النموذج البنيوى، لربما اكتشفت أن قصة سندباد هى حقًّا قصة الصراع بين الإنسان والطبيعة، وبين الإنسان والمجتمع، بل إنها -هى نفسها- تطمح إلى هذا حين تقول: إنها قصة التعارض بين البحر المتموج والأرض الراسخة، وبين المجهول والمألوف. ولطرحت على النص الأسئلة التى تهمنا نحن بوصفنا عربًا نعيش فى القرن الحادى والعشرين، ولا بأس من أن نجيب أيضًا عن الأسئلة التى يطرحها النص علينا كبنية قصصية مجردة مطلقة.

تبدأ حكاية البحار المسمى بالسندباد، بسندباد آخر، هو السندباد الحمَّال، يشكو من وضعه الطبقى:

أصبحت فى تعبٍ زائدٍ

أمرى عجيبٌ وقد زاد حملى

غيرى سعيد بلا شِقوةٍ

ما حمل الدهرُ يومًا كحملى

ثم يدعوه السندباد البحرى إلى منزله، ويقول له: «إنى ما وصلت إلى هذه السعادة وهذا المكان إلا بعد تعب شديد ومشقة عظيمة وأهوال كثيرة، وكم قاسيت فى الزمن الأول من التعب والنصب». ومعنى هذا أنه يحاول تهدئة حرارة الصراع الطبقى المتصاعدة، ثم يقص عليه قصة

أسفاره السبعة، فالصراع الطبقى موجود فى القصة، حتى وإن لم ينضوِ تحت أية بنية قصصية معروفة لدينا.

أما الصراع بين الإنسان والطبيعة فيطالعنا فى الحكاية الخامسة: «وعند تلك الساقية شيخ جالس مليح، وذلك الشيخ مؤتزر بإزار من ورق الأشجار». وهو يطلب من السندباد أن ينقله من مكانه، وحينما يحمله سندباد على كتفيه لينقله يرفض الشيخ أن ينزل، ثم يستعبد سندباد، الذى يكتشف أن رِجْلَىْ العجوز مثل «جلد الجاموس فى السواد والخشونة». إن «شيخ البحر» (ويا لها من تسمية رهيبة، تجمع بين عنصرين متناقضين كل التناقض) على ما يبدو عنصر من عناصر الطبيعة، أو لعله إنسان لم يصل بعد إلى المرحلة الإنسانية الكاملة، ومن ثَمَّ لم يستطع سندباد أن يهزمه إلا عن طريق فعل إنسانى واعٍ، وذلك حين حوَّل عنصرًا من عناصر الطبيعة (شجرة العنب) إلى نتاج حضارى (الخمر). ويمكن أن نثير قضية الزمن هنا أيضًا، فالعنب ينتقل من حالة الطبيعة إلى حالة الحضارة عبر الزمن، أى أنه فعل دياكرونى متعاقب تاريخى، ومن المدهش حقًّا أن الدكتوره فريال غزول -وهى صاحبة وجدان سياسى ثورى- تسقط هذه العناصر من اعتبارها فى قراءتها لقصة السندباد، ولكن النموذج بحدوده الضيقة هو المسئول عن هذا.

وقد وجد بعض الطلبة (فى أثناء ثورة مايو ١٩٦٨م فى فرنسا) كثيرًا من مواطن الشبه بين الفلسفة البنيوية من جهة، والجامعات الفرنسية من جهة أخرى، فالبنيوية لغة مكتفية بذاتها، خالية من الأهداف والمعنى، وكذا الدراسة الأكاديمية فى الجامعات الفرنسية قد أصبحت هى كذلك شفرة محضة مستقلة، لا يمكن للطالب أن يسهم فيها، «إذ أن كل شىء قد تم تقريره»(٤). للسبب ونفسه يصعب إقحام الصراع الطبقى والصراع بين الإنسان والطبيعة على نموذج تحليلى له لغته المستقلة بذاتها، كما أنه يهتم أساسًا بقوانين القص وبأدبية الأدب.

ولكن مع هذا قامت المؤلفة بتصنيف القصة الإطارية فى **ألف ليلة وليلة**، متبعة منهجًا يتخلص من النزعة التجريدية البنيوية الحادة، وفى الفصل الرابع من دراستها تتناول قصة عمر النعمان، التى ترى المؤلفة أنها تنتمى إلى النوع الأدبى المسمى «السيرة»، وتلخص المؤلفة السمات الأساسية للسيرة، فترى أن بطل هذا النوع الأدبى عادةً ما يكون رجلاً له هدف يحاول تحقيقه، على الرغم من كل الصعوبات والعقبات، وأنه شخصية بطولية لها مكانة رفيعة، وإن

كانت الجماعة لا تعترف بقدراته فى النهاية. وتنطبق هذه المواصفات على عمر النعمان. فى حين تقف بطلة ألف ليلة وليلة على طرف النقيض منها. فهى ليست رجلاً بل أنثى، وهى تثبت براعتها لا فى ساحة القتال بل فى مخدعها. وإذا كان بطل السيرة يتخذ من العالم بأسره ميدانًا لنشاطه، فإنها تناضل جالسة على السرير، سلاحها ليس الدروع أو الرماح بل الكلمات. وهى لا تأتى بأفعال بطولية عظيمة، بل تقص قصصًا رائعة كثيرة (تتميز الدكتوره فريال غزول بدرجة عالية من روح الدعابة، الأمر الذى يجعل من قراءة مؤلفها متعة حقيقية). وترى المؤلفة أيضًا أن السيرة - برغم كل الاستطرادات التى تقطع الخط القصصى الرئيسى - عمل عضوى متماسك، يتطور على شكل خط مستقيم. أما **ألف ليلة وليلة** فتفتقد هذا التماسك. ولذا فشكلها دائرى. ومن كل هذا تستخلص المؤلفة أن القصة الإطارية هى « سيرة مضادة ».

وحينما تنتقل المؤلفة إلى قصة (وشخصية) سندباد، فإنها تتبع منهجًا مماثلاً. تقارنها بقصة (وشخصية) حى بن يقظان، فسندباد لا يتغير، فى حين ينمو حى بن يقظان ويتطور، وسندباد يدهش لما يرى وينفعل به، أما حى بن يقظان فيحلل ويستوعب، وينمو من خلال التحليل والاستيعاب. وتصنيفها القصتين ينم عن ذكاء شديد، ولكن مما له دلالته أنها لم تحاول فى هذه المرة أن تصل إلى الهيكل العظمى المخيف، بل تعاملت مع النص الأدبى من منظور النوع الأدبى (وهذا ضرب من ضروب النقد الأدبى التقليدى). فالجهد التصنيفى هنا لم يحلق فى سماء المطلق اليقينى، بل ظلت المؤلفة على مستوى العمل (النسبى والمتعين). كما ظلت فى إطار التراث، تستخدم مصطلحاته، أى أنها تتعامل مع النص من منظور خصوصيته الذاتية والحضارية.

تذكر المؤلفة فى كتابها أنها ستستخدم نموذجًا طوبولوچيًا (نسبة إلى الطوبولوچيا أو الهندسة اللاكمّيّة، وهى فرع من الرياضيات يُعنى بدراسة مواقع الشىء بالنسبة إلى الأشياء الأخرى، لا بالمسافة أو الحجم). كما تقرر أنها ترفض النماذج العضوية أو الهندسية. وفى مكان آخر تتحدث عن النموذج المفضل على أنه مستقًى من الچيولوچيا. كما أنها تشير بشكل عرضى إلى نموذج « اللعبة »، وهو نموذج يتواتر ذكره فى الدراسات البنيوية. وقد بدأ سوسير هذا الاتجاه حينما شبه نسق اللغة بلعبة الشطرنج. ويأتى ذكر صورة النسق المجازية بوصفه لعبة فى كتابات ليڤى شتراوس وفوكو أيضًا. وهى فى مجال دفاعها عن منهجها تصفه بأنه ليس لعبة عقيمة على الإطلاق. وعلى الرغم من تنوع هذه النماذج الظاهرى، فإنها تتسم كلها بأنها مجموعة من القواعد، مصفاة من الزمان والتاريخ والجدل، وأنها مكتفية بذاتها، وهذا تعبير عن

الرغبة نفسها فى التجريد. ويبدو أنها اختارت النص الذى تتعامل معه بحيث لا يمكن تناوله تاريخيًّا، لأن من المستحيل أن نحدد بشكل مؤكد المرحلة التاريخية التى كتب فيها النص. ونحن نلاحظ المرة تلو الأخرى أن لإنكار الزمان جاذبية، خاصة لدى المؤلفة. فالرحلات البحرية - مثل رحلة سندباد - توصف بأنها وسيلة غير تاريخية للتعبير، أى أنها وسيلة لا ترتبط بفترة تاريخية محددة.

ولكن هل يمكن حقًّا أن يدرس النص بعد تصفيته من الزمان؟ وهل يمكن دراسة بنية أعمال نجيب محفوظ - مثلاً - دون معرفة المجتمع المصرى؟ الإجابة عن هذا السؤال تكون بالإيجاب لو كان الحديث عن البنية المجردة، ولكن عندما يكون موضوع الدراسة هو خصوصية النص، فإن الجواب سيكون بالنفى. إن دراسة « أصول » العمل مسألة نقدية مهمة، وليست مجرد منهج عتيق يتبناه المستشرقون وهواة جمع الأشكال الهندسية. فالسؤال عما إذا كانت **ألف ليلة وليلة** كُتبت فى القرية أم فى المدينة، فى الهند أم فى بلاد العرب؛ هو من الأسئلة التى يمكن أن تعد أسئلة تمهيدية، ولكنها مع هذا أساسية لفهم النص، حتى وإن لم تكن كافية. وهى تمهيدية لأنها تربط بين الواقع العام والنص الخاص، ولا يمكن الوصول إلى النص لكى نطرح عليه الأسئلة الأدبية الخالصة إلا عبر هذه الأسئلة التمهيدية. إذ كيف يمكن أن نتفهم نبرة القاص أو شخصيته دون الخروج من النص؟ بل إن بعض الأسئلة التمهيدية يصبح أسئلة نقدية فى كثير من الحالات. فحينما يفسر الدكتور شكرى عياد قصة جودر بن عمر(٥) فى ضوء عقدة أوديب، فإنه يطرح أسئلة تمهيدية ولكن إجابتها أدبية، إذ أن بناء القصة ذاته وشخصياتها تتضح لنا، وتكتسب معنى ومعقولية من خلال الإجابة. ولنضرب بـ « فاوست » مثالاً، فهل فاوست هو مجرد محب للمعرفة متطرف فى محبته؟ وهل يمكن تصنيفه بنيويًّا على أنه عكس « الذات المنشطرة »، بوصفه « الذات المبتلعة » للذوات الأخرى، أم أنه تعبير عن رؤية جديدة للكون، نطلق عليها الآن اصطلاح « برجوازية »، أى رؤية الإنسان بوصفه كيانًا إمبرياليًّا منتشرًا، يهزم الطبيعة والآخرين إلى أن يهزم ذاته نفسها ويفقدها حدودها؟ إن إدراكنا الجذور الاجتماعية لهذه الشخصية سيعمق من فهمنا إياها. ويمكننا من هذه النقطة أن نصل إلى رؤية عامة (لازمنية) للشر. إن اللازمن والسكون لا معنى لهما بدون الزمن والحركة.

وإذا انتقلنا إلى اللغة ذاتها، فإننا نكتشف أن أصل الكلمات مهم للغاية، إذ أن الكلمات لا توجد فى إطار علاقاتها بالكلمات الأخرى (علاقات التقابل) وحسب، كما يفترض النموذج

السوسيرى، بل إنها توجد خارجه أيضًا، فكلمة «مِكَرٍّ» مرتبطة فى الوجدان العربى بمعلقة امرئ القيس، ولذا فإنها حينما تُستخدم حتى فى نص حديث، تحتفظ بإيقاعات من أصلها الجاهلى. وفى اللغة الإنجليزية نجد أن الكلمات ذات الأصل التيوتونى تختلف فى دلالتها العاطفية عن الكلمات ذات الأصل الرومانسى (٦)، والخلاف هنا لا يرجع إلى النسق اللغوى، بل إلى البُعد التاريخى (بل والطبقى) للكلمة، وينطبق القانون نفسه على التراكيب اللغوية ذاتها.

ولحُسن حظ الدراسة والقُرَّاء أن المؤلفة لم تهمل العنصر التاريخى / الزمنى كليًا، فهى فى حديثها عن «الغريب» فى الرواية تتحدث عن كلمات وأحداث، تتحدد غرابتها بمقابلتها بما هو مألوف، ولكنها تستمد غرابتها أيضًا من ندْرة استخدامها، ومن تقادمها. كما أنها أحيانًا تشير إلى عناصر زمنية / تاريخية، مثل إشارتها إلى الجغرافيين العرب فى العصور الوسطى العربية، وهى الفترة التاريخية التى كُتبت فيها ألف ليلة وليلة، وتبين المؤلفة أن الجغرافيين العرب قسموا العالم إلى سبع مناطق، ومن ثَمَّ يوحى عدد الرحلات التى قام بها السندباد بأنه سافر إلى أنحاء العالم. وتصنيفها للقصة الإطارية على أنها «سيرة مضادة» هو تصنيف ينطوى على عنصر زمنى غير مباشر؛ لأن الاصطلاح يفترض فترة تاريخية ظهرت فيها السيرة، ثم هناك تطور زمنى (واجتماعى) مفترض أدى إلى ظهور السيرة المضادة بوصفها رد فعل (فالسيرة المضادة تنتمى إلى التراث الشعبى، الذى تختلف جذوره الطبقية عن التراث الكلاسيكى).

ولكن مثل هذه الإشارات تظل هى الاستثناء، إذ أن الدراسة التى بين أيدينا تتجه أساسًا إلى إنكار الزمان، ولو أن الكاتبة التفتت إلى قضية الأصول التاريخية والخلفية الاجتماعية، لأمكنها أن تضفى بُعدًا جديدًا على النتائج التى توصلت إليها، وعلى التصنيفات الجديدة التى تقدمها، ولا شك أن من شأن مثل هذا البعد أن يزيد من عمق الدراسة ومن إنسانيتها، ومن جدواها النقدية والأخلاقية.

وقد ذكرت المؤلفة فى مقدمتها أن اللغة الشارحة أو المصطلحات التى ستستخدمها فى وصف النص مستقاة من علمى النحو والبلاغة، وأن النموذج اللغوى والبلاغى هو النموذج التحليلى الذى تبنته، وهى بهذا تتبع إحدى مقولات البنيوية التى تنظر إلى كل مؤسسات المجتمع (علاقة القرابة الأساطير الطهى... إلخ)، على أنها لغات مختلفة ظاهريًا، ولكن يتضح - بعد التحليل - أن لها البنية نفسها، وأن علاقة عناصر كل لغة بعضها ببعض تشبه علاقة

العناصر اللغوية المختلفة بعضها بالبعض الآخر، ففى علاقات القرابة - على سبيل المثال - يكون الأفراد مثل كلمات المعجم، وعلاقات التبادل مثل قواعد النحو، وتتسم علاقات القرابة والأساطير بالثنائيات المتعارضة[٧] (وهذه هى السمة الأساسية لبناء اللغة). ويبدو أن النموذج اللغوى قد اجتذب البنيويين، لأن علم اللغة -كما يقال- قد تخطى الحاجز الفاصل بين العلوم الإنسانية والطبيعية، ولأن النموذج اللغوى يقترب إلى حدٍ كبير من الرؤية البنيوية للبناء، على أنه كلٌ متكامل مكتفٍ بنفسه. (يرى فوكو أن ظهور اللغة إنما يتم على أشلاء الذات، فالذات قد تسببت فى انشطار اللغة إلى دال ومدلول، فوجود الذات الإنسانية المستقلة هو سبب ظهور الثنائية، وستستعيد اللغة وحدتها أو واحديتها باختفاء هذه الذات)[٨].

وتبنى النموذج البلاغى هو أيضًا تعبير عن الرغبة البنيوية فى الوصول إلى أعلى درجات اليقينية، وعلى الرغبة فى التخلص من الزمان، وكما هو معروف يفرّق سوسير بين اللغة والكلام، فاللغة هى النسق اللغوى العام، أما الكلام فهو أحد تحققاته فى حديث منها، وما يهم العالم اللغوى هو اللغة (أى النسق العام اللازمنى السينكرونى المتزامن)، وليس الكلام (الذى يتحقق عبر الزمان بشكل دياكرونى متعاقب). والدراسة التى بين أيدينا - باهتمامها بقوانين السرد، وعلاقة القاص بقصته، وما شابه ذلك من مسائل بنيوية - إنما تحاول أن تركز على اللغة الأدبية العامة دون الكلام أو النص اللغوى، على أساس أن النص هو تحقيق جزئى للنسق الكلى، ولكننا فى دراستنا للأعمال الأدبية نهتم بالكلام أكثر من اهتمامنا باللغة، ونهتم بالخاص أكثر من اهتمامنا بالعام، ونحن نعرف أن اللغة هى مادة الأدب، مثلما أن الألوان هى مادة الرسم، ولكننا لا يمكننا بأى حال أن نساوى بين اللغة والأدب، أو بين الألوان والرسم، فالعمل الأدبى يتمثل فى عدة سياقات، وما السياق اللغوى سوى واحد منها، هذا فضلاً عن أن النسق اللغوى قد تكون له دلالة أدبية وقد لا تكون.

ولعل تبنى المؤلفة النموذج اللغوى / البلاغى هو المسئول عن وصفها تجارب السندباد -أو ما يعود به من أسفاره- على أنه «سلسلة من التجارب البلاغية» (المبالغة والغريب والمجاز الطريف). ثم تحاول المؤلفة أن تدلل على مقولتها هذه باستشهادات من النص نفسه، فقصة الرُخ (هذا الطائر الخرافى الضخم) هو مثلها على المبالغة، أما أنواع الحيوانات الغريبة التى يصفها (سمكة لها وجه بومة) فهى أمثلة لـ «الغريب»، ثم تتناول «المجاز الطريف»، الذى يتسم بأن طرفيه بعيدان كل البُعد الواحد منهما عن الآخر (تشبيه الرجل بالتلسكوب)، ولكن

الكاتب مع هذا يحاول المزج بينهما، وهذا الضرب من المجاز «يمتاز بالغرابة والجدة وشىء من الحذلقة الفنية والافتنان والإبداع»[٩]، وتشير المؤلفة إلى أن هناك مَثَلين لهذا النوع من المجاز فى قصة سندباد، أحدهما يتحقق فى العمل القسرى (حيث يستعبد شيخ البحر السندباد)، والثانى يتمثل فى الحضارة المفروضة قسرًا (حينما يكتشف سندباد فى إحدى رحلاته أنه سيُدفن حيًّا مع زوجته التى ماتت).

وتقوم المؤلفة بالبحث فى النص (الذى عرضنا له من قبل على نحوٍ سريع) عن الثنائيات المتعارضة، وعن تماثل القصص والصور البلاغية، فتلوى عنق النص، بل رؤيتها له، لتضعها فى إطار يتسع لا للنص ولا للرؤية، فليس مما يفيد كثيرًا معرفة أن طائر الرُّخ الضخم مثَل من أمثلة الغريب، وربما كان من المفيد لو ربطت المؤلفة هذا الطائر بالتصور الأدبى (وغير الأدبى) العربى للظواهر الخارقة، كما أننى لم أنجح حتى الآن فى الوقوف على العلاقة بين قصة السندباد، وشيخ البحر، والمجاز الطريف. إن «العمل القسرى» و«الحضارة المفروضة قسرًا» هما محاولة لشد وثاق السندباد بهذا المصطلح.

وقد يفيد النموذج اللغوى / البلاغى فى مجال دراسة الأساطير والحكايات الشعبية، ولكننا لو تركنا هذا المجال واتجهنا إلى الأعمال الأدبية الحديثة، فإن هذا النموذج يصبح ضيقًا إلى أقصى حد، وعلى سبيل المثال، فإن المؤلفة فى حديثها عن قصة التاجر والعفريت تتحدث عن الموضوع الدال[١٠] (الموتيف) الخاص بالتبادل، وتشير إلى أنه يشكل مركز مسرحية **تاجر البندقية** أو جوهرها، وقد يكون أصل بنية التبادل «فى نهاية الأمر» - على حد التعبير الماركسى - لغويًّا أو فلكلوريًّا، ولكننا لسنا «فى نهاية الأمر»، ولذا اختلط الأمر عليها، ولو عُدنا لبنية المسرحية إلى نوع واحد من التبادل، أو إلى فكرة التبادل بشكل مجرد لاختلط الأمر علينا أيضًا، وهذا مثال آخر على ضرورة الاحتفاظ بالمستوى التعميمى المناسب، ودرجة التجريد الملائمة.

إن المؤلفة فى تناولها قصة السندباد لم تُلق على النص كثيرًا من الأسئلة، ففى محاولتها تفسير بناء القصة (ربما أملاً فى الوصول إلى بناء العقل البشرى) لم تلتفت إلى أهمية التوصل إلى بعض الأبنية العربية الكامنة؛ هل التكرار فى **ألف ليلة وليلة** هو ظاهرة لغوية، مرتبطة بأدب اللغة، وأية لغة؟ أم أنها ظاهرة مرتبطة برؤية عربية إسلامية للكون مثلاً؟ (تشير هى نفسها عرضًا إلى أن التكرار هو محاولة للقضاء على الزمان) وهل ثمة تماثل بين هذا العمل وبنية الأعمال الأدبية العربية الأخرى؟ وأنا هنا لا أدعو إلى شوفينية أدبية، بل أطالب بأن

أطرح على النص الأسئلة التى تهمنى، وفى نهاية الأمر لا يمكننا أن نصل إلى المجردات والمطلقات دون أن نفهم الجزئيات، ولا يمكن أن أفهم العقل البشرى دون أن أفهم عقلى أنا.

ومما له دلالته فى هذا السياق أن الحديث البنيوى عن اللغة لا يفرِّق بين لغة وأخرى، بل يتحدث عن ظاهرة اللغة بشكل عام، ولكن إذا كان ثمة تماثل بين الأبنية، أليس من المتوقع - حسب هذا المنطق - أن نجد تماثلاً بين اللغة العربية والأعمال الأدبية المكتوبة بها؟

ومع هذا فالمؤلفة - فى كثير من الأحيان - لا تقنع بالنموذج اللغوى البلاغى الذى فرض عليها حدوده، فهى فى دراستها قصَّة سندباد تعقد المقارنة التى أشرنا إليها بينه وبين حى بن يقظان، ولا يمكن الربط بين هذه المقارنة وبين أى شىء فى علم اللغة. وهى حين تشبِّه قصة سندباد وخلفيتها بجلسات التحليل النفسى (على عكس قصة شهرزاد التى تشبه الاحتفالات الشامانية، التى تهدف إلى تحقيق الشفاء عن طريق السحر)، فإنها تقوم بما قام به الدكتور شكرى عياد فى دراسته: أن نترك النص لنفهمه، وأن نجافيه لنعرفه.

ولعل التزامها بالنموذج اللغوى هو الذى يفرض عليها استخدام مصطلح مثل «الشفرة»، وحسب التصور البنيوى، يترجم كل مجتمع تجربته إلى شفرات متماثلة، ويمكن الوصول إلى شفرة من خلال معرفة شفرة أخرى. ولكن على الرغم من أن المؤلفة تستخدم هذا المصطلح فى الفصل الثالث، فإنها لا تخضع كليةً له أو لمضمونه الفلسفى، وتقدم قراءة نقدية ممتازة للقصة الإطارية، ويبدأ الفصل ببحث المؤلفة البنيوى عما تسميه بالمنبت matrix (الذى تشبهه ببيت القصيد)، وهو الوحدة التى يُبنى حولها النص من الناحية الدلالية والأسلوبية، ثم تحدِّد بيت القصيد وبناءه على النحو التالى:

الجرح الداخلى - الحديث الذى يؤدى إلى الخلاص.

وهذا الشىء الجوهرى يعبِّر عن نفسه من خلال ثلاث شفرات؛ أما الأولى فهى الشفرة الجنسية (وهى أهم الشفرات كما ترى المؤلفة)، وتضم هذه الشفرة مجموعة الصور والأحداث، التى لها علاقة بالمجال الجنسى فى شكله الاجتماعى والطبيعى، وثمة علاقات كثيرة متشابكة تتبع هذه الشفرة، أهمها مثلث الزوجة (الخائنة) والعشيق (شهريار وزوجته والعبد الأسود الذى يضاجعها).

وعلاقة الزوجة والعشيق فى القصة علاقة عقيم، تحطم الزوج والزوجة والعشيق، بل وتحطم

شخصيات أخرى لا علاقة لها بهذا الزوج أو هذا العشيق. أما المثلث الآخر فهو الزوج والزوجة (المخلصة) شهرزاد والأطفال، وعلاقة الزوج بالزوجة المخلصة علاقة خصبة.

أما الشفرة الثانية فهى الشفرة البلاغية، وهى الاستخدام المنظم للسرد، والإشارة إلى اللغة فى القصة، وشهرزاد تنقذ حياتها عن طريق القصص، «أنا أسرد القصص إذن أنا موجود»(١١). ويكتب لشهرزاد الخلاص لأنها موهوبة من الناحية البلاغية، تقص على الملك القصص التى تُسَرِّى عنه. ثم تربط المؤلفة بين الشفرة الأولى والشفرة الثانية، وترى أن خصوبة شهرزاد خصوبة فيزيقية وبلاغية. أما الشفرة الثالثة فهى الشفرة الرقمية، وهى استخدام الأرقام كرموز. ثم تحاول المؤلفة أن تربط بين الشفرة الرقمية والشفرتين الأخريين، فتقول: إن الشفرة الرقمية تبدأ بثنائية «واحد مشطور» (لعله زواج شهرزاد الأول) وتنتهى بالواحد، لقد بدأت العملية بانشطار «واحد»، ثم علاجه من خلال مفهوم العد اللانهائى، الذى يتضمن نوعًا من أنواع الخصوبة، ومن الإنتاج الدائم، وبذا تلتقى الشفرة الرقمية مع الشفرتين الأخريين، لتؤكد جميعًا رسالة واحدة عن الزمان.

ومن الواضح أن الناقدة هنا قرأت القصة الإطارية بذكاء شديد، وصفت عناصرها وأظهرت العلاقة بينها، وقد وُفقت فى الربط بين الشفرة الجنسية والبلاغية، وبذلت جهدًا كبيرًا لربطهما بالشفرة الثالثة.

وبعد، فكما قلت فى البداية، إن هذا عمل نقدى مهم وخلاق ورائد، يلقى الكثير من الأضواء على **ألف ليلة وليلة**، ولعل إسهام المؤلفة الأساسى يتلخص فى أنها قامت بتصنيف هذا العمل المهم، وفى إعطائنا ما يشبه الخريطة للتعامل معه، فى مجموعه وفى جزئياته.

وإذا كنا لم نتفق معها فى منطلقاتها الفلسفية، أو مع طريقتها فى التصنيف، فإنها تعتبر ولا شك من أوائل المفكرين والنقاد الأدبيين الذين نجحوا فى فرض شكل على هذا العمل المركَّب المراوغ (ولعل القارئ لو عاد إلى المؤلفات المماثلة التى حاولت تصنيف هذا العمل من منظور المضمون وحسب، أو من منظور شكلى سطحى لعرف مدى الفوضى السائدة).

ومن أهم إنجازات المؤلفة، أنها بيَّنت أن القصة الإطارية ليست مجرد إطار آلى، يضم القصص التى ترويها شهرزاد، بل هى بمثابة المرشح الذى يترك أثره على القصص كلها، وقد تختلف هذه القصص فى موضوعها، ولكنها على مستوى البنية تشبه القصة الإطارية أو أجزاء

منها، وقد أشرنا من قبل إلى أنها بينت علاقة « سيرة » عمر النعمان بالقصة الإطارية، التى وصفتها « بالسيرة المضادة »، كما بينت أن قصص الحيوان هى تكرار للقصة الإطارية، وأن لرحلة شهريار وأخيه صدًى فى رحلات السندباد، وأن ثمة علاقة تشابه فى الموضوع وتقارب فى البناء بين القصة الإطارية وقصة السندباد، أما قصص العفاريت فعلاقتها بالقصة الإطارية هى أيضًا علاقة تشابه، ولكنه تشابه يكاد يصل إلى حد التماثل، فقصة التاجر والعفاريت (الذى يقتل ابن العفريت حينما يرمى نواة البلح) تشبه القصة الإطارية وبناءها (صدع يتطلب القصاص). وفى كلتا الحالتين يحل سرد الحكايات محل القصاص، إذ تحكى شهرزاد لشهريار القصص، ويتطوع ثلاثة شيوخ بأن يقص كل منهم قصته للعفريت. وبهذا بينت الناقدة أن الإطار القصصى الخارجى ليس مجرد تكأة، وأن قصص **ألف ليلة وليلة** تشكل مجموعات من القصص، تجمعها سمات مشتركة، وترتبط بين بعضها البعض روابط وثيقة ظاهرة وكامنة، وترتبط جميعها بالقصة الإطارية.

وقد نجحت المؤلفة أيضًا فى أن تربط بين **ألف ليلة وليلة** والتراث القصصى الشعبى العالمى، وهذا إنجاز ليس بالهيِّن، أعنى أن نصنف النص فى إطار حضارة ما وانطلاقًا من معطياتها، وأن نصنفه - فى الوقت نفسه - خارج إطار هذه الحضارة، وفى سياقه الإنسانى العالمى.

إن هذا العمل النقدى الرائد يتصف بما تتصف به كل الأعمال الجسورة الرائدة، من إمعان فى التجريد أحيانًا، وتبسيط شديد أحيانًا أخرى، ولعل هذا يفسِّر اعتمادها على النموذج والمصطلح البنيوى، فكل كاتب رائد يحتاج إلى أرض راسخة، ونقطة ثابتة، ينطلق منها ويعود إليها، وإلا مادت الأرض تحت قدميه، وحلَّق ولم يتمكن من الهبوط. ولعل المؤلفة بعد أن حققت هذا الإنجاز العظيم، استطاعت أن تناقش مع نفسها مدى جدوى الإطار البنيوى، وأنا هنا لا أنكر قيمة المنهج البنيوى كأداة، بل أناقش جدواه كإطار فلسفى، وكمنطلق فقد فرض عليها حدودًا، وجعلها تستبعد كثيرًا من العناصر والقضايا والأسئلة والمجالات، ولعل بصيرتها النقدية الثاقبة هى التى جعلتها تتملص -على مستوى الممارسة- من قبضة الإطار والمصطلح البنيوى. ومن المهم أن نشير إلى أن السيدة المؤلفة كتبت مقالاً لمجلة **فصول**(١٢)، أفادت فيه ولا شك من المنظور البنيوى، ولكنها تناولت فيه كثيرًا من القضايا التى يستبعدها النقد البنيوى واستخدمت مصطلحًا « إنسانيًا » واسعًا، يختلف فى

دلالته ومنطلقاته عن المصطلح البنيوى، لقد تولت فى هذا المقال طرح الأسئلة ومحاورة النص، ولم تدع هذا النموذج أو ذاك يفرض عليها الأسئلة أو الأجوبة.

وأخيرًا أرى أن من واجب المؤلِّفة أن تنقل هذا المؤلَّف إلى اللغة العربية، أو ربما تعيد كتابته باللغة العربية (فرسالة دكتوراه بالإنجليزية عن **ألف ليلة وليلة** تفترض قارئـًا يختلف عن قارئ كتاب باللغة العربية عن الموضوع نفسه)، وأعتقد أنها لو فعلت فسيبدأ كتابها حوارًا خصبًا، يتعلق بهذا العمل التراثى المهم، وبكثير من القضايا النقدية بوجه عام.



الهوامش

يمكن للقارئ الذى يود أن يُلم ببعض المصطلحات والمفاهيم البنيوية المستخدمة فى هذا المقال أن يعود إلى أعداد مجلة فصول، خصوصًا عدد يناير ١٩٨١م، وإلى كتاب الدكتور صلاح فضل نظرية البنائية فى النقد الأدبى، وكتاب الدكتور زكريا إبراهيم مشكلة البنية.

(١) زكريا إبراهيم: ص٢٥.

(٢) المرجع نفسه.

(٣) يربط الدكتور شكرى عياد فى مقاله القيِّم والمهم «موقف من البنيوية» (فصول يناير ١٩٨١م) بين النزعة التجريدية فى البنيوية والأدب الغربى الحديث.

(٤) زكريا إبراهيم: المرجع نفسه، ص١٦٠.

(٥) شكرى عياد: البطل فى الأدب والأساطير (القاهرة: دار المعرفة ١٩٩٥م) ص١٠٢- ١٠٤.

(٦) جورج واطسن: الفكر الأدبى المعاصر، ترجمة د. محمد مصطفى بدوى (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٠م) ص١٣٨.

(٧) يقرر إدموند لينش وهو من أكبر علماء البنيوية أن فكرة الثنائيات المتعارضة تواجه كثيرًا من التحديات فى حقل اللغويات، والدراسات الأنثروبولوجية.

Edmund Leach, «Anthropological of Language: Aninral Categories and Verbat Abuse» in Reader in Comparative Religion ed. W. lessa and E.Z. Vogt C.N.Y.: Harper and Row, m1979, pp. 153_167.

(٨) زكريا إبراهيم: المرجع نفسه، ص١٦٠.

(٩) مجدى وهبة: معجم مصطلحات الأدب (بيروت: مكتبة لبنان، ١٩٧٤م).

(١٠) انظر المرجع نفسه.

(١١) يمكننا هنا أن نتوقف لنحلل هذه العبارة «بنيويًا»، فعلى مستوى مباشر نسمع صوت شهرزاد، وعلى مستوى غير مباشر نسمع صوت ديكارت، ولكن على مستوى ثالث نسمع صوت فريال غزول التى تشكل الوسيط بين شهرزاد وديكارت!

(١٢) «قصائد أقل صمتًا» فصول (يوليو ١٩٨١م).

❁ ❁ ❁

مؤلفات الدكتور عبد الوهاب المسيرى

١ ـ الأعمال المنشورة باللغة العربية

- نهاية التاريخ: مقدمة لدراسة بنية الفكر الصهيونى (مركز الدراسات السياسية والإستراتيجية بالأهرام، القاهرة ١٩٧٢م، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ١٩٧٩م).
- موسوعة المفاهيم والمصطلحات الصهيونية: رؤية نقدية (مركز الدراسات السياسية والإستراتيجية بالأهرام، القاهرة ١٩٧٥م).
- العنصرية الصهيونية (سلسلة الموسوعة الصغيرة، بغداد ١٩٧٥م).
- اليهودية والصهيونية وإسرائيل : دراسة فى انتشار وانحسار الرؤية الصهيونية للواقع (المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ١٩٧٥م).
- مختارات من الشعر الرومانتيكى الإنجليزى: النصوص الأساسية وبعض الدراسات التاريخية والنقدية (المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ١٩٧٩م).
- الفردوس الأرضى : دراسات وانطباعات عن الحضارة الأمريكية (المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ١٩٧٩م).
- الأيديولوچية الصهيونية : دراسة حالة فى علم اجتماع المعرفة (جزآن، المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب، عالم المعرفة، الكويت ١٩٨١م، طبعة ثانية فى جزء واحد ١٩٨٨م).
- الغرب والعالم: تأليف كافين رايلى (ترجمة بالاشتراك) (جزآن، المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب، عالم المعرفة، الكويت ١٩٨٥م).
- الانتفاضة الفلسطينية والأزمة الصهيونية : دراسة فى الإدراك والكرامة (منظمة التحرير الفلسطينية، تونس ١٩٨٧م، نشر خاص، القاهرة ١٩٨٨م، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة ٢٠٠٠م).
- افتتاحيات الهادئ: تأليف ستيفن سوندايم وچون ويدمان (ترجمة بالاشتراك) (وزارة الإعلام، سلسلة المسرح العالمى، الكويت ١٩٨٨م).
- الاستعمار الصهيونى وتطبيع الشخصية اليهودية : دراسات فى بعض المفاهيم الصهيونية والممارسات الإسرائيلية (مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت ١٩٩٠م).
- هجرة اليهود السوڤييت : منهج فى الرصد وتحليل المعلومات (دار الهلال، كتاب الهلال، القاهرة ١٩٩٠م).

- **الأميرة والشاعر** : قصة للأطفال (الفتى العربى، القاهرة ١٩٩٣م).
- **الجمعيات السرية فى العالم** (دار الهلال، كتاب الهلال، القاهرة ١٩٩٣م).
- **إشكالية التحيز : رؤية معرفية ودعوة للاجتهاد** (تأليف وتحرير) (جزآن، المعهد العالمى للفكر الإسلامى، القاهرة ١٩٩٣م، جزآن، واشنطن ١٩٩٦م، سبعة أجزاء، القاهرة ١٩٩٨م).
- **أسرار العقل الصهيونى** (دار الحسام، القاهرة ١٩٩٦م).
- **الصهيونية والنازية ونهاية التاريخ : رؤية حضارية جديدة** (دار الشروق، القاهرة ١٩٩٧، ١٩٩٨، ٢٠٠١م).
- **من هو اليهودى؟** (دار الشروق، القاهرة ١٩٩٧، ٢٠٠١م).
- **موسوعة تاريخ الصهيونية** (ثلاثة أجزاء، دار الحسام، القاهرة ١٩٩٧م).
- **اليهود فى عقل هؤلاء** (دار المعارف، سلسلة اقرأ، القاهرة ١٩٩٨م).
- **اليد الخفية : دراسة فى الحركات اليهودية، الهدامة والسرية** (دار الشروق، القاهرة ١٩٩٨م، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة ٢٠٠٠م، دار الشروق ٢٠٠١م).
- **موسوعة اليهود واليهودية والصهيونية : نموذج تفسيرى جديد** (ثمانية مجلدات، دار الشروق، القاهرة ١٩٩٩م).
- **فكر حركة الاستنارة وتناقضاته** (دار نهضة مصر، القاهرة ١٩٩٩م).
- **قضية المرأة بين التحرر والتمركز حول الأنثى** (دار نهضة مصر، القاهرة ١٩٩٩م).
- **نور والذئب الشهير بالمكار** : قصة للأطفال (دار الشروق، القاهرة ١٩٩٩م).
- **سندريلا وزينب هانم خاتون** : قصة للأطفال (دار الشروق، القاهرة ١٩٩٩م).
- **رحلة إلى جزيرة الدويشة** : قصة للأطفال (دار الشروق، القاهرة ٢٠٠٠م).
- **معركة كبيرة صغيرة** : قصة للأطفال (دار الشروق، القاهرة ٢٠٠٠م).
- **سر اختفاء الذئب الشهير بالمحتار** : قصة للأطفال (دار الشروق، القاهرة ٢٠٠٠م).
- **العلمانية تحت المجهر** : بالاشتراك مع الدكتور عزيز العظمة (دار الفكر، دمشق ٢٠٠٠م).
- **رحلتى الفكرية ـ فى البذور والجذور والثمر** : سيرة غير ذاتية غير موضوعية (الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة ٢٠٠١م).
- **الأكاذيب الصهيونية من بداية الاستيطان حتى انتفاضة الأقصى** (دار المعارف، سلسلة اقرأ، القاهرة ٢٠٠١م).

- الصهيونية والعنف من بداية الاستيطان إلى انتفاضة الأقصى (دار الشروق، القاهرة ٢٠٠١م).
- فلسطينيةً كانت ولم تزل : الموضوعات الكامنة المتواترة فى شعر المقاومة الفلسطينى (نشر خاص، القاهرة ٢٠٠١م).
- قصة خيالية جدًا : قصة للأطفال (دار الشروق، القاهرة ٢٠٠١م).
- العالم من منظور غربى (دار الهلال، كتاب الهلال، القاهرة ٢٠٠١م).
- الجماعات الوظيفية اليهودية: نموذج تفسيرى جديد (دار الشروق، القاهرة ٢٠٠١م).
- ما هى النهاية؟ قصة للأطفال بالاشتراك مع الدكتورة جيهان فاروق (دار الشروق، القاهرة ٢٠٠١م).
- قصص سريعة جدًا : قصة للأطفال (دار الشروق، القاهرة ٢٠٠١م).
- من الانتفاضة إلى حرب التحرير الفلسطينية : أثر الانتفاضة على الكيان الإسرائيلى (عدة طبعات: القاهرة . دمشق . برلين . نيويورك . نشر إلكترونى، ٢٠٠٢م- حقوق الطبع محفوظة للقراء).
- أغنيات إلى الأشياء الجميلة : ديوان شعر للأطفال (دار الشروق، القاهرة ٢٠٠٢م).
- انهيار إسرائيل من الداخل (دار المعارف، القاهرة ٢٠٠٢م).
- الإنسان والحضارة والنماذج المركبة : دراسات نظرية وتطبيقية (دار الهلال، كتاب الهلال، القاهرة ٢٠٠٢م).
- مقدمة لدراسة الصراع العربى - الإسرائيلى : جذوره ومساره ومستقبله (دار الفكر، دمشق ٢٠٠٢م).
- الفلسفة المادية وتفكيك الإنسان (دار الفكر، دمشق ٢٠٠٢م).
- اللغة والمجاز: بين التوحيد ووحدة الوجود (دار الشروق، القاهرة ٢٠٠٢م).
- العلمانية الجزئية والعلمانية الشاملة (جزآن، دار الشروق، القاهرة ٢٠٠٢م).
- أغانى الخبرة والحيرة والبراءة : سيرة شعرية، شبه ذاتية شبه موضوعية (دار الشروق، القاهرة ٢٠٠٣م).
- الحداثة وما بعد الحداثة : بالاشتراك مع الدكتور فتحى التريكى (دار الفكر، دمشق ٢٠٠٣م).
- البروتوكولات واليهودية والصهيونية (دار الشروق، القاهرة ٢٠٠٣م).
- الموسوعة الموجزة (مجلدان، دار الشروق، القاهرة ٢٠٠٣م).
- التجانس اليهودى والشخصية اليهودية (كتاب الهلال، دار الهلال ٢٠٠٤م).
- دراسات معرفية فى الحداثة الغربية (مكتبة الشروق الدولية، القاهرة ٢٠٠٦م).
- الصهيونية وخيوط العنكبوت (دار الفكر، دمشق، ٢٠٠٦م).
- الملاح القديم - طبعة مصورة مزدوجة اللغة (أويكننج / الصحوة، لندن، كاليفورنيا، ٢٠٠٧م).

٢ ـ الأعمال المنشورة باللغة الإنجليزية

- **A Lover from Palestine and Other Poems**

  (Palestine Information Office, Washington D.C., 1972)

- **Israel and South Africa: The Progression of a Relationship**

  (North American, New Brunswick, N.J., 1976; Second Edition 1977; Third Edition, 1980; Arabic Translation, 1980).

- **The Land of Promise: A Critique of Political Zionism**

  (North American, New Brunswick, N.J., 1977; Arabic Translation 1981).

- **Three Studies in English Literature**

  (North American, New Brunswick, N.J., 1979).

- **The Palestinian Wedding: A Bilingual Anthology of Contemporary Palestinian Resistance Poetry**

  (Three Continents Press, Washington D.C., 1983).

- **A Land of Stone and Thyme: Palestinian Short Stories**

  (Co-editor) (Quartet, London, 1996).

- **Epistemological Bias**

  (International Institute of Islamic Thought, London, 2006).



٣ ـ الأعمال المترجمة

■ صهيونيسم ترجمة لواء رودبارى، ترجمة إلى اللغة الإيرانية لكتاب موسوعة تاريخ الصهيونية (طهران، مؤسسة جاب وانتشارات، جمهورية إيران الإسلامية، ١٩٩٤م).

■ **Israel-Africa Do Sul: A Marcha Deum Relacionamento**

ترجمة إلى اللغة البرتغالية لكتاب **Israel and South Africa** (ريو دى چانيرو، البرازيل، ١٩٧٨م).

■ **Daha kapsamli ve aciklazici bir sekularizm paradigmasina dogru: Modernite, ickinlik ve cozulme iliskisi uzerine bir calisma.** (إستانبول، تركيا، ١٩٩٧م)

ترجمة إلى اللغة التركية لدراسة طويلة باللغة الإنجليزية بعنوان «نحو نموذج أكثر شمولية وتركيبًا للعلمانية»، نُشرت موجزة فى كتاب عن العلمانية فى الشرق الأوسط

■ **Secularism in the Middle East**, ed. John Esposito and Azzam al- Tamimi, (Hurst, London, 2000) .

وقد تُرجمت العديد من المقالات التى كتبها الدكتور عبد الوهاب المسيرى إلى لغات أخرى مثل الفرنسية والمالاوية.

الموقع الإلكترونى: www.elmessiri.com



هـذا الكتـاب

يضم مجموعة من الدراسات الأدبية المتنوعة على مستوى الشكل والمضمون، بل والمنهج، وإن كان ينتظمها خيط واحد، فجميعها يتناول قضايا فكرية متنوعة، مثل الأدب والصراع العربى الإسرائيلى، الأدب والسياسة، والأدب والتحديث. كما أنها جميعًا تلتزم بعدم إطلاق أى تعميمات نقدية دون قراءة متمعنة فى النصوص، ودون تجريد النموذج الإدراكى الكامن فى كل جزئيات النص و تفاصيله، ثم تحويله إلى نموذج تحليلى يُستخدم فى قراءة هذا النص فى كليته وتكامله. وقد استخدم المؤلف آليات عديدة لتحقيق هذا الهدف (التحليل الفلسفى - دراسة الخلفية التاريخية - التحليل الطبقى - التحليل البنيوى) ولكن من أهمها قراءة النص من خلال الصور المجازية التى ترد فيه.

يتناول الفصل الأول "الأدب والصراع العربى الإسرائيلى" والفصل الثانى "الأدب والسياسة" موضوعًا خلافيًا، أى علاقة الأدب بحقل غير أدبى، وكيف يمكن الانتقال من حقل إلى آخر. ويتناول الفصل الثالث "الأدب والتحديث" كيفية استجابة بعض الأدباء فى الشرق والغرب لقضية تحديث المجتمع. وتدور دراسات الفصل الرابع "فى الوجدان الأمريكى" حول بعض الإشكاليات الفلسفية التى يواجهها الأدباء الأمريكيون. ويتناول الفصل الخامس والأخير "فى النقد الأدبى" بعض الأعمال والنظريات النقدية.

